

· 上海市重点图书 ·

ZHONGGUO


LIDAIYUELUNXUAN



主编◎杨 赛

中国历代乐论选

副主编◎杨和平
齐 江
冯 雷
孙晓辉
黄 虎
喻意志
康瑞军

 华东师范大学出版社

上海市重点图书

中国历代乐论选

主 编◎杨 赛

副主编◎杨和平 孙晓辉 黄 虎

康瑞军 齐 江 冯 雷

喻意志



华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国历代乐论选 / 杨赛主编. —上海: 华东师范大学出版社, 2017

ISBN 978-7-5675-7273-7

I. ①中… II. ①杨… III. ①乐学—研究—中国
IV. ①J612.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 313896 号

中国历代乐论选

主 编 杨 赛
责任编辑 范耀华
特约审读 石静雅
责任校对 邱红穗
装帧设计 俞 越

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537 门市(邮购)电话 021-62869887
地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网 店 <http://hdsdcbs.tmall.com/>

印 刷 者 上海景条印刷有限公司
开 本 787×1092 16 开
印 张 27.25
字 数 366 千字
版 次 2018 年 2 月第 1 版
印 次 2018 年 2 月第 1 次
书 号 ISBN 978-7-5675-7273-7/I·1845
定 价 54.00 元

出 版 人 王 焰

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

编 委 会

杨 赛,博士,上海音乐学院副研究员,硕士生导师。

杨和平,浙江师范大学音乐学院教授,音乐研究所所长,博士生导师。

孙晓辉,博士,武汉音乐学院教授,硕士生导师。

黄 虎,博士,中国音乐学院教授,博士生导师。

康瑞军,博士,华中师范大学音乐学院教授,副院长,硕士生导师。

冯 雷,博士,西南大学音乐学院副教授,音乐学系主任,硕士生导师。

齐 江,博士,重庆师范大学音乐学院教授,硕士生导师。

喻意志,博士,湖南师范大学音乐学院教授,硕士生导师。

前 言

中国是世界上最重要的音乐大国之一。中国音乐文化源远流长,中国音乐理论是中国理论思维的重要成果,在中国哲学社会科学话语体系中占有重要地位。为了展示中国传统音乐理论的精华,促进音乐学与音乐创作、音乐表演以及其他人文学科的融合,凸显中国音乐学的本土价值,更好地培养既了解中国传统音乐文化,又能参与世界学术对话的音乐学人才,我们集中了全国八所院校从事音乐理论教学和科研工作的老师合作编写了这部《中国历代乐论选》。

本教材汇集了先秦至近代有代表性的音乐理论,涉及音乐美学、音乐史、乐律学、古琴学、民族声乐学等多个专业方向,可以作为音乐学系、民乐系、作曲系、声乐系、艺管系、音乐工程系本科生、研究生的教材,也可以供其他领域的研究者参考。

一、本书所选,为中国历代音乐理论,形式不拘一格,有的出自著名乐论专书,有的出自著名乐论家的言论,有的阐明某种音乐理论,有的指导一代音乐创作与音乐表演。

二、本书以时代先后为序,共分七章。第一章为先秦乐论,第二章为两汉乐论,第三章为魏晋南北朝乐论,第四章为隋唐五代乐论,第五章为宋元乐论,第六章为明清乐论,第七章为近现代乐论。各章下设若干节,各节基本按照作品的时代编次。

三、选文尽量有代表性和思辨性,体现中国历代音乐理论的基本面貌和大致轨迹。凡与音乐理论无关的部分,在不过分损害文意的情况下作了节录。选文尽可能出自较新、较权威的古籍整理文本,并注明出处。

四、各章之前置导论,对该时代的社会、文化、思想、音乐作一个概述,让读者了解乐论发生的背景。

五、各节之前有解题,简要介绍选文的作者、出处、版本、注释、今译及外译的情况。

六、各选文之后有注释,对文义艰深的字、词、句加以解释,对用典、成语、引文以及相关背景知识予以说明,力求准确简洁,以帮助读者理解文义。

七、各节之后有说明,指出本节乐论的精要及其在中国音乐理论上的意义,力图平实,一般不加引申。

编 者

序 言

蒋凡

杨赛君主编的《中国历代乐论选》告竣，让我先睹为快，读后颇多启悟，故不揣浅陋，随性生发，谈点自己的真切体会。

此书出版，不仅有益于中国音乐教育界，而且将影响到其他艺术样式或部门，因为艺术的样式虽然各异，但其艺术想象却是一脉相通的。

中国古代音乐自有其特点，先秦时代是诗、乐、舞三位一体。鲁迅先生《门外文谈》说：“我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必需发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么这就是创作……倘若用什么记号留存下来，这就是文学。”如把这段话推而广之，中华古人在劳动中发出的不仅是诗，其声音就是歌——即音乐的萌芽，其合乎节律的协同步调，也就是舞。从艺术发生学言之，诗、乐、舞三位一体，同步诞生，其艺术的生命血脉是声气相连的。故今文《尚书·尧典》篇谓：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐……击石拊石，百兽率舞。”描绘了古人戴百兽面具表演化妆歌舞的具体情景，生动说明了中国古代音乐的诗、乐、舞三位一体的特点。在先秦时代，诗、乐、舞是不可分离的综合艺术，简称为“乐”——即以音乐来加以概括。“乐”是艺术之总名。如《左传·襄公二十九年（公元前544年）》有吴公子季札聘鲁观周乐的故事，《墨子·公孟》篇有“诵《诗》三百，弦《诗》三百，歌《诗》三百，舞《诗》三百”之说，诗、乐可观、可诵、可弦、可歌、可舞，这合乎春秋前的《周礼》文化制度。先秦之后，虽然诗、乐、舞开始分分合合，但直到近现代的戏曲之“乐”，仍是大为可观，保存了古代之乐“综合艺术”的特色。而今天许多学习音乐的学生，大多是就音乐而论音乐，这在综合文化艺术素质方面，就显露了专业面过分狭隘的缺陷。而杨赛诸位先生编写的《中国历代乐论选》，就是很好把握了这一中国艺术特

色,有利于提高学生的综合艺术素质,从而补苴罅漏,有利于纠正这一专业知识狭隘的缺陷。现在的音乐院校,甚或各类艺术院校,其学生大多精勤于技艺训练,而对文化境界、理论思辩缺乏关心和了解,这就易于作茧自缚,被纯技艺所困,而难臻《庄子》中庖丁解牛那以神遇而不以目视的神人之境。我相信,认真读《中国历代乐论选》,有助于开拓视野,对于艺术院校学生的综合人文素质和理论思维能力,将有所借鉴、启迪和提高。

《周礼·春官宗伯》有“大司乐……以乐德教国子,中、和、祗、庸、孝、友;以乐语教国子,兴、道、讽、诵、言、语”之语,说明了古代的音乐教育,是全面综合的,不仅重言乐一技,同时也重文学的比兴、讽诵,更重视“乐德”的教育,把它摆到音乐教育的第一位。这对今天音乐院校或艺术院校学生的思想品格及艺术境界的修养是大有启益的。

至于本书所选,多为经典名篇,以时代先后为序,共分七章。各章之首有导论,对乐论的时代背景、社会文化背景及社会文化思潮、音乐发展状况,作一概述;各篇之前有解题,介绍选篇的作者、出处、版本注译情况;各篇之后有注释以助阅读;最后有说明部分指出乐论之精神及其在中国音乐理论上的意义。只要读者细心阅读,自能理出一个中国音乐理论发展简史的轨迹,这也是《中国历代乐论选》精要之所在。

门外汉谈门外话,不知方家及广大读者意下如何?愿赐教言以共勉。

2017年12月15日

于海上半万斋

蒋凡,1939年生,福建泉州人。1965年毕业于复旦大学中国古典文学专业,长期师承郭绍虞、朱东润教授。复旦大学中文系教授、博士生导师,从事中国古代文论及古典文学教学及研究工作。

目 录

第一章 先秦乐论	1
导论	3
第一节 尚书·尧典	8
第二节 周礼·春官宗伯	10
第三节 左传·襄公二十九年	14
第四节 国语·周语下	19
第五节 老子	26
第六节 论语	28
第七节 墨子·非乐上	34
第八节 孟子·梁惠王下	39
第九节 庄子	41
第十节 荀子	45
第十一节 韩非子·十过	51
第十二节 吕氏春秋	54
第二章 两汉乐论	65
导论	67
第一节 淮南子 刘 安	69
第二节 春秋繁露·楚庄王 董仲舒	74
第三节 礼记·乐记	77
第四节 史记·乐书 司马迁	96
第五节 说苑 刘 向	100
第六节 新论·琴道 桓 谭	105
第七节 白虎通论·礼乐 班 固	107
第八节 汉书·艺文志 班 固	109

第九节	论衡·感虚篇	王充	110
第三章 魏晋南北朝乐论			113
导论			115
第一节	列子·汤问	张湛	119
第二节	乐论	阮籍	123
第三节	声无哀乐论	嵇康	127
第四节	宋书·乐志序	沈约	133
第五节	文心雕龙·乐府	刘勰	138
第六节	南齐书·乐志	萧子显	144
第七节	高僧传·经师	慧皎	149
第八节	魏书·乐志	魏收	153
第九节	刘子·辨乐	刘昼	158
第十节	古今乐录	智匠	163
第四章 隋唐五代乐论			169
导论			171
第一节	隋书·律志	魏征	179
第二节	隋书·音乐志	魏征	181
第三节	贞观政要·礼乐		184
第四节	乐府解题	吴兢	186
第五节	乐书要录·辨音声·审声源	武曌 元万顷等	188
第六节	太乐令壁记	刘颀	191
第七节	素琴传	司马承祯	194
第八节	教坊记序	崔令钦	199
第九节	琴诀	薛易简	202
第十节	琴会记	柳识	205

第十一节 送孟东野序 韩 愈	206
第十二节 乐出虚赋 吕 温	210
第十三节 羯鼓录序 南 卓	212
第十四节 旧唐书·音乐志 刘 昫	215
第十五节 新唐书·礼乐志 欧阳修	220
第五章 宋元乐论	223
导论	225
第一节 琴史 朱长文	228
第二节 乐书·序 陈 旸	235
第三节 碧鸡漫志 王 灼	238
第四节 通志·乐略 郑 樵	240
第五节 朱子大全 朱 熹	243
第六节 大乐议 姜 夔	254
第七节 文献通考·序 马端临	260
第八节 词源 张 炎	263
第九节 琴律发微 陈敏子	267
第十节 唱论 燕南芝庵	273
第六章 明清乐论	281
导论	283
第一节 传习录 王守仁	286
第二节 杏庄太音补遗序 萧 鸾	289
第三节 南词叙录 徐 渭	291
第四节 曲律 魏良辅	294
第五节 曲律 王骥德	300
第六节 度曲须知·收音问答 沈宠绥	317
第七节 溪山琴况 徐上瀛	321

第八节 山歌序 冯梦龙	335
第九节 闲情偶寄·演习部 李 渔	337
第十节 明史·乐志 张廷玉等	347
第十一节 乐府传声 徐大椿	349
第十二节 顾误录·度曲八法 王德晖、徐沅澂	355
第七章 近现代乐论	359
导论	361
第一节 中国音乐改良说(节选) 匪 石	363
第二节 欧洲音乐进化论序 王光祈	368
第三节 中国近三百年学术史·乐曲学 梁启超	378
第四节 在大同乐会演说 郑觐文	381
第五节 我亦来谈谈所谓国乐的问题 青 主	383
第六节 怎样才可产生吾国民族音乐 黄 自	389
第七节 机械音乐 钱学森	392
第八节 中国新音乐的展望 吕 骥	402
第九节 中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的 认识 贺绿汀	408
第十节 复兴国乐我见 萧友梅	414
附录：课程标准	418
后记	423

第一章 先秦乐论

导论

第二节 周礼·春官宗伯

第四节 国语·周语下

第六节 论语

第八节 孟子·梁惠王下

第十节 荀子

第十二节 吕氏春秋

第一节 尚书·尧典

第三节 左传·襄公二十九年

第五节 老子

第七节 墨子·非乐上

第九节 庄子

第十一节 韩非子·十过

导 论

自汉以来,中国史学家就把秦朝以前的历史时期统称为先秦^①。先秦文明作为中国历史长河的源头和中华五千年文明的滥觞,孕育着中国地方经验与本土价值形成与发展的胚胎,具有极其重要的意义。先秦的人们逐水而居,音乐就像水和空气一样融入人们的劳动、诗歌、舞蹈、宗教、巫术等各个方面,表现了人们的情感、认识、思想和意识形态,并渐次延伸到教育体制、社会制度等各个方面,在先秦社会生活中占据着举足轻重的地位。传说黄帝时有《大卷》、《咸池》、《云门》,尧时有《大章》、舜时有《韶》等乐舞^②。考古出土了大量原始时代的打击乐器和吹乐器^③。根据甲骨文史料,夏、商时期的祭祀与占卜活动大都伴以乐舞。乐舞还成为当时部落之间交流的重要媒介。西周时期,音乐和礼制结合起来^④。《周礼》和《仪礼》中记载了周王朝严密的音乐组织和音乐制度。《礼记·乐记》:“知乐则几于礼矣。礼乐皆得,谓之有德,德者得也。”有什么功德,就有什么样的礼,就配什么样的乐^⑤。由此建立了较为完备的音乐表演和音乐教育机构,建成了较科学的音律体系。

在漫长的先秦时期,中国的音乐理论逐渐完备,奠定了中国传统音乐理论的基本框架,成为最早成熟的中国古典文艺理论门类之一。蔡元培说:“吾国言乐理者,以《乐记》为最古。”^⑥蒋孔阳说:“我国古代最早的文艺理论,主要是乐论。”^⑦《乐记》是中国早期乐论的集大成之作。

围绕音乐这一核心问题,先秦史志、诸子百家大多都参与了讨论。《尚

① 李学勤:“先秦社会形态研究·序”。晁福林著:《先秦社会形态研究》,北京:北京师范大学出版社2003年版。

② 杨荫浏著:《中国古代音乐史稿》,北京:人民音乐出版社2001年版,第2页。

③ 李纯一著:《先秦音乐史》,北京:人民音乐出版社2005年版。

④ 陈戌国著:《中国礼制史》(先秦卷),长沙:湖南教育出版社2002年版,第48-57页。

⑤ 王国维著:《观堂集林》卷二《释乐次》。

⑥ 蔡元培著:《音乐杂志发刊词》,北京大学音乐研究会编《音乐杂志》创刊号1920年4月。高平叔编:《蔡元培全集》,北京:中华书局1984年版,第三卷,第396页。

⑦ 蒋孔阳著:《先秦音乐美学思想论稿》,北京:人民出版社1986年版,第8页。

书》、《周礼》、《左传》、《国语》、《论语》、《墨子》、《孟子》、《老子》、《庄子》、《管子》、《荀子》、《韩非子》、《吕氏春秋》等文献中都有关于音乐的内容。这些音乐理论特色鲜明,源远流长,具有十分完备的体系,是中国思维成果的重要组成部分,是中国文化研究的核心领域。

中国的音乐理论,是由许多独特的范畴构建起来的。这些范畴,构成了中国音乐理论独特的言说方式,形成了中国音乐理论独特的理论体系。^① 中国音乐理论范畴与其他思想范畴密切相关,甚至很大一部分思想范畴是从音乐理论范畴中转化而来或受到音乐理论范畴的影响,同时,一些其他学科领域的范畴也影响到音乐理论范畴。

在先秦时期,儒家的音乐理论成熟最早,也最完备。儒家构建了一套由“物一心一声一音一乐一性一政”组成的礼乐理论体系。儒家的音乐理论原范畴是“乐从和”^②。儒家主张践行“中”治,在各个层次、各个方面都要把握一定的度,以维系整个社会的和谐稳定。“中”与“和”相辅相成,“中”为外在律令,“和”为内在诉求。以孔子为代表的儒家是极力主张践行先秦以来的中道,将带有浓厚原始宗教色彩的“中”赋予更多的理性内容,要求社会治理在各个层次、各个方面的活动都要把握一定的度,以维系整个社会的和谐与稳定。社会风俗千差万别,个人情绪千变万化,要力图实现外在律令的“中”与内在诉求“和”融和统一。儒家的五声理论体系,表现了尊卑伦理关系,既是人格养成机制,也是阴阳五行学说,同时也是雅乐的配器、填词、谱曲原则,以实现“移风易俗,莫善于乐”的理想。孔子认为,如果诸国都能用礼乐,就能维持整个周王朝内部的纵向关系与横向关系,从而实现天下的大治。孔子试图用雅乐来化解春秋末期礼崩乐坏的社会危机。然而,礼崩是西周社会发展的必然结果。自周王朝封邦建国之初到孔子生活的春秋末期,各诸侯国在相对封闭的环境下逐渐形成了自己的历史传统和价值理念,周王朝的影响力日益减弱。在礼崩的过程中,东周的音乐文化悄然发生变化,如

① 杨赛:《中国音乐美学范畴及其理论体系》,《全国哲学社会科学话语体系建设理论研讨会论文集》,中国人民大学出版社2016年版,第96—103页。参见杨赛:《中国音乐美学原范畴研究》绪论,华东师范大学出版社2015年版,第1—19页。

② 杨赛,洪艳:《乐从和》,《人民音乐》2011年第7期。参见《中国音乐美学原范畴研究》,第107—127页。

卫、宋、赵、齐等国相继形成自己的地方音乐传统,在一些与成周地理位置与亲缘关系较疏远的诸侯国如楚国表现更为明显,并且随着诸侯国势力的扩张地方的音乐逐渐向中原地区渗透,礼乐越来越世俗化,以“郑声”为代表的新兴音乐文化传统逐渐产生^①。

儒家的礼乐理论体系从初始以来,就受到诸子百家的批判。中国音乐理论范畴发展时间很长,范畴也很多,这些范畴并非游离态,在长期的发展过程中,逐渐聚合为礼乐和非乐两大范畴体系:声、音、乐、和、律、风等系列范畴都是从礼乐这个核心范畴生发开去的;五音令人耳聋、法天贵真、天籁、心斋、坐忘、声无哀乐等系列范畴,基本上是从非乐引申出来的。

儒家的礼乐理论遭到墨家的反对,墨子提出“非乐”理论,认为儒家礼乐“上考之不中圣王之事”、“下度之不中万民之利”^②。墨子所反对的,是儒家的礼乐,墨子非乐,实是非儒。那么,墨子为什么要反对儒家礼乐呢?首先,儒家本非铁板一块,那些来自社会中下层的儒生反对统治阶级打着礼乐的旗号淫乐。如晋平公好淫乐,导致三家分晋,招致儒生的反对。其次,那些中原以外的地区,没有接受过周王朝的有效统治,与中原文化格格不入,自然不会赞成儒家礼乐。最后,墨子一派,来自社会中下层,不大可能参与王朝的礼乐,他们站在中下层阶级的立场上反对儒家礼乐^③。

同样反对儒家礼乐的道家,却是从情性不离、道我合一的立场上而言的。老子提出“五音使人耳聋”、“大音希声”,老子认为对道的体认来自主体本身,而不是外在的感官^④。庄子也提出了重要的音乐范畴“天乐”。庄子认为儒家的礼乐是人乐,礼乐不仅不能让人得到最大的快乐,反而会使人丧失本心,致使人的本性与情感分离,从而不能体认到大道。因此,庄子喜欢大

① 杨赛:《孔子“放郑声”论》,罗艺锋主编:《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》,北京:中央音乐学院出版社2011年版,第476—481页。参见《中国音乐美学原范畴研究》,第189—212页。

② [清]孙诒让著,孙启治点校:《墨子闲诂》,北京:中华书局2001年版,第251页。

③ 杨赛:《墨子“非乐”论》,《交响——西安音乐学院学报》2008年第3期。参见《中国音乐美学原范畴研究》,第213—234页。

④ 杨赛:《老子“大音希声”论》,曹本冶主编《大音》第一卷,上海:上海音乐学院出版社2009年版。参见《中国音乐美学原范畴研究》,第165—188页。

自然中的音响^①。

为应付墨子的“非乐”论，荀子专门作了一篇《乐论》，开篇即旗帜鲜明地亮出儒家的观点：“夫乐者，乐也。”荀子举了四种乐，葬乐、军乐、郑卫之乐和雅乐对人的情感产生不同的影响。音乐与情感有密切的联系，荀子认为，完全可以通过乐来调节人的情绪与行为，使人的品性向善的方面转化，最终实现天下大治^②。作为儒家音乐思想转型的代表，孟子提出了“与民同乐”论。孟子并没有纠缠于先前的古乐与新乐之争，而是敏锐地观察到小农体制已经成为各国的政治改革的主流，民作为一股重要的政治力量登上历史舞台。孟子的音乐思想与其政治主张密切相关。“与民同乐”的思想，为后代的宫廷音乐表演提供了理论基础，使民间音乐在孟子的光环下，进入庙堂，促进了宫廷音乐与民间音乐的交流与融合。这对于有严重复古倾向的儒家音乐美学是一个重要的补充。^③

这些原范畴之间，存在着紧密联系，构成了一个理论体系。儒家“乐从和”论，道家“天乐”论，墨家“非乐”论等音乐理论原范畴与中国音响史实、音响事实、文化传统都有密切关系。中国音乐美学理论体系的核心范畴是“和”。儒道两家音乐理论往往对立，但都讲“和”，不过“和”的含义各不相同。儒家之和，是“致中和”，由政治伦理规定的中引申而来的和，是一整套自上而下的合情合理的社会秩序。儒家的乐是人乐，讲究平和、安静，重视乐调节情感的作用，进而陶冶人的品性，并最终构建一个和谐的人类社会。道家之和，是“致平和”，是超然物我之外与天地相参的理性精神。道家的乐是天乐，讲究与天地万物同一，体悟生生不息，动静相兼，对立统一的大道，与整个自然环境相协调。庄子的天乐，更是一种哲理的诉求。

① 杨赛：《庄子“天乐”论》，第八届全国音乐美学学术研讨会论文，上海：上海音乐学院2008年11月30日。参见《中国音乐美学原范畴研究》，第255—286页。

② 杨赛：《乐者，乐也》，《黄钟——武汉音乐学院学报》2008年第4期。参见《中国音乐美学原范畴研究》，第235—254页。

③ 杨赛：《孟子“与民同乐”论》，梁建明主编：《艺术的交响》，北京：文化艺术出版社2010年版，第320—332页。参见《中国音乐美学原范畴研究》，第287—306页。

先秦是中国乐论的发轫期,产生了大量重要的音乐理论范畴,引发了大规模的学术争论,奠定了中国音乐理论的基本框架。汉代对儒家的礼乐范畴体系进行了系统化,奠定了礼乐范畴体系的大局。魏晋时代,嵇康等人又对道家的音乐理论范畴进行了系统性的思辨,奠定了道家音乐理论的框架。绝大多数的中国音乐理论范畴都是在先秦时期建立起来的,这些原范畴的含义随着时代发展,内涵和外延发生了许多变化。

第一节 尚书·尧典

【解题】

《尚书》是关于尧、舜和夏、商、周至秦穆公的历史文件汇编，包括典、谟、诰、誓等，是春秋、战国时代儒家、墨家共同的经典。汉初伏胜（生）所传《尚书》28篇。晁错用隶文抄录，为《今文尚书》，加上后来在民间发现的《泰誓》1篇，共29篇。《今文尚书》分为《虞书》、《夏书》、《商书》、《周书》四个部分，分别记载夏代、商代、周代君臣的言论。汉武帝时，有人在孔子的旧宅里找到了一部用古篆文写就的《尚书》，被称作《古文尚书》。到了东汉，这部书就消失了。直到东晋初年，梅赜（zé）献《古文尚书》五十八篇（一说五十九篇）。阎若璩、惠栋等人考证《古文尚书》为伪本。注本有清阎若璩《尚书古文疏证》，皮锡瑞《今文尚书考证》和近人顾颉刚、刘起釪《尚书校释译论》。

帝¹曰：“夔²！命女典乐³，教胄子⁴，直而温⁵，宽而栗⁶，刚而无虐⁷，简而无傲⁸。诗言志⁹，歌永言¹⁰，声依永¹¹，律和声¹²。八音克谐¹³，无相夺伦¹⁴，神人以和¹⁵。”夔曰：“於！予击石拊石，百兽率舞¹⁶。”

（孙星衍撰：《尚书今古文注疏》，中华书局1998年版）

【注释】

1. 帝：指舜，名重华，又称虞舜。
2. 夔：相传为尧舜时掌管音乐的人。
3. 女：通“汝”。典：掌管。
4. 胄子：嫡长子。也可理解为贵族子弟。
5. 直而温：正直而温和。
6. 宽而栗：宽宏而庄严。
7. 刚而无虐：刚毅但不残暴。
8. 简而无傲：简易但不傲慢。

9. 诗言志：用诗来表达人的情感。
10. 歌永言：用歌来延长诗的语言。永，延长。
11. 声依永：用声的高低和长言相互配合。声：五声，宫、商、角、徵、羽。
12. 律和声：用律吕来协和歌声。律吕，六律六吕。六律指黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射。六吕指大吕、应钟、南吕、林钟、仲吕、夹钟。
13. 八音：我国古代八种制造乐器的材料。《周礼·春官·大师》：八音，金、石、土、革、丝、木、匏、竹。克谐，实现和谐。
14. 无相夺伦：不要搅乱次序。夺：差误。
15. 神人以和：神和人可以通过音乐交流感情，达到和谐。
16. 於(wū)：叹词，表示赞美。石：磬。拊：轻击。百兽率舞：率，循也。率舞，言音和也。音乐感动了野兽，野兽们纷纷随乐起舞。百兽舞疑是原始社会的图腾舞，众人化妆成各种动物图腾随着石头敲打节奏跳舞。

【说明】

中国早期的音乐经验和音乐观念包括四个方面：其一，在原始社会时期，诗、舞、乐是联系在一起的；其二，诗、歌、声、律、音的和谐是整体的和谐，它的最终目的是达到神与人、人与人、人与物之间的和谐共处；其三，乐被当成重要的教育内容和教育手段，帮助氏族子弟管理自己的情绪，养成和谐、中庸的性格；其四，早期的音乐带有原始宗教的性质，这段文字很可能描述了先民猎获后，感恩神灵，以祈求丰年的祭祀仪式。到周代，逐渐发展为比较完备的礼乐制度与礼乐理论。

第二节 周礼·春官宗伯

【解题】

《周礼》内容丰富，融合了道家、法家、阴阳家的思想，涉及古代各种名物、典章、制度等。西汉河间献王刘德从民间搜集到古书《周官》，包括《天官》、《地官》、《春官》、《夏官》、《秋官》五篇，缺《冬官》一篇。汉代儒家取《考工记》补入。王莽时期，刘歆奏请将《周官》列入学官，更名为《周礼》。东汉末期，郑玄为《周礼》作注。《周礼》与《仪礼》、《礼记》合称为“三礼”。

大司乐掌成均¹之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。凡有道者，有德者，使教焉。死则以为乐祖²，祭于瞽宗³。以乐德教国子⁴，中、和、祗、庸、孝、友⁵；以乐语教国子，兴、道、讽、诵、言、语⁶；以乐舞教国子，舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大韶》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》⁷。以六律⁸、六同⁹、五声、八音、六舞、大合乐¹⁰。以致鬼、神、示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物。乃分乐而序之¹¹，以祭、以享、以祀。乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神¹²；乃奏大族，歌应钟，舞《咸池》，以祭地祇¹³；乃奏姑洗，歌南吕，舞《大韶》，以祀四望¹⁴；乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川；乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣¹⁵；乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。

凡六乐者，文之以五声，播¹⁶之以八音。凡六乐者，一变¹⁷而致羽物及川泽之示，再变而致羸物及山林之示，三变而致鳞物及丘陵之示，四变而致毛物及坟衍之示，五变而致介物及土示，六变而致象物及天神。凡乐：圜钟为宫，黄钟为角，大族为徵，姑洗为羽，雷鼓、雷鼗¹⁸，孤竹之管；云和¹⁹之琴瑟，《云门》之舞。冬日至，于地上之圜

丘奏之,若乐六变,则天神皆降,可得而礼矣。凡乐,函钟为宫,大蕤为角,姑洗为征,南吕为羽,灵鼓、灵鼗²⁰,孙竹²¹之管,空桑之琴瑟,《咸池》之舞。夏日至,于泽中之方丘奏之,若乐八变,则地示皆出,可得而礼矣。凡乐,黄钟为宫,大吕为角,大蕤为征,应钟为羽,路鼓、路鼗²²,阴竹之管,龙门之琴瑟,九德之歌²³,《九韶》之舞,于宗庙之中奏之,若乐九变,则人鬼可得而礼矣。凡乐事,大祭祀,宿县²⁴,遂以声展之²⁵。王出入,则令奏《王夏》;尸出入,则令奏《肆夏》;牲出入,则令奏《昭夏》,帅国子而舞,大飨不入牲。其它,皆如祭祀。大射,王出入,令奏《王夏》;及射,令奏《騶虞》²⁶,诏诸侯以弓矢舞²⁷。王大食²⁸,三宥²⁹,皆令奏钟鼓。王师大猷³⁰,则令奏恺乐³¹。凡日月食、四镇五岳³²崩、大傀异灾³³、诸侯薨,令去乐。大札、大凶、大灾、大臣死,凡国之大忧,令弛县。凡建国,禁其淫声、过声、凶声、慢声。大丧,莅廞乐器。及葬,藏乐器,亦如之。

(〔清〕阮元刻:《十三经注疏·春秋左传正义》,中华书局1980年版)

【注释】

1. 成均:太学。周太学有五学。中为辟雍,为王者所居。周代国子分别入四学:南有成均,北有上庠,东有东胶,西有瞽宗。四学中以成均最尊,这里用成均来指太学。
2. 乐祖:礼乐的先贤。
3. 瞽(gǔ)宗:商代所置学官,周五学之一。
4. 国子:公卿大夫的该接受教育的子弟。
5. 中:中德。和:刚柔合适。祗(zhī):敬。庸:常。孝:善待父母。友:善待兄弟。
6. 兴:以物喻事。道:同“导”,以古劝今。讽:背诗文。诵:依节奏和旋律唱诗文。言:直接说自己的事。语:为他人说话。
7. 乐舞:周代保存的六代之乐舞,《云门》、《大卷》、《咸池》,黄帝时的乐舞;《大章》,尧时的乐舞;《大韶》,舜时的乐舞;《大夏》,禹时的乐舞;《大濩》,商汤时

乐舞;《大武》,周武王时的乐舞。

8. 六律:合阳声。

9. 六同:合阴声。

10. 大合乐:遍作六代之乐,冬日作乐,致天神人鬼,夏日作乐,致地祇物魅。

11. 分乐而序之:根据祭祀对象的尊卑确定使用哪种乐舞,一般尊者用前代乐舞,卑者用后代乐舞。

12. 天神:五帝、日、月、星、辰等,王者于夏正月在南郊举行祭祀活动。

13. 地祇:神州之神及社稷,在北郊举行祭祀。

14. 四望:向四方远望,遥祭山川。

15. 先妣:周朝先母姜嫄。传说姜嫄踩了大人的足迹,感应神灵而生了后稷。周特立姜嫄庙,叫做閼宫,称閼神。

16. 播:被。

17. 变:更换,一个乐舞表演完后更换另一个乐舞。大蜡索鬼神而致百物,六奏乐而礼毕。东方之祭则用大簇(太簇)、姑洗,南方之祭则用蕤宾,西方之祭则用夷则、无射,北方之祭则用黄钟。

18. 雷鼓、雷鼗(táo):六面鼓。

19. 云和:地名。

20. 灵鼓、灵鼗:四面鼓。

21. 孙竹:竹枝的根部。

22. 路鼗:两面鼓。

23. 九德之歌:水、火、金、木、土、谷叫做六府,正德、利用、厚生叫做三事,六府三事叫做九功,九功之德都可以歌,叫做九歌。

24. 宿县:祭祀前一晚将乐器挂起来。

25. 遂以声展之:试敲乐器,听它发出的声音,看看乐器能不能使用。

26. 《騶虞》:乐章名,在《召南》的最后一个乐章,王射箭时,用《騶虞》作为节奏。

27. 弓矢舞:拿着弓和矢,执行揖让进退仪式的舞蹈。

28. 大食:朔月月半。

29. 宥(yòu):吃饭。

30. 大献：向祖宗报捷。
31. 恺乐：献功之乐。
32. 四镇：四大山，扬州会稽山、青州沂山、幽州之医巫闾山、冀州之霍山。五岳：兖州岱山（泰山）、荆州衡山、豫州华山、雍州岳山、并州恒山。
33. 傀(kuǐ)：怪。大怪异灾：天地奇变，如星辰陨落，发生地震等。

【说明】

在周代官制体系中，大司乐主职为实施乐教。乐教的对象是拟作为国家接班人的贵族青少年，乐教的内容为黄帝以来的历代祭祀鬼、神、祇的合乐舞蹈。不同的场合、不同的时节、不同的仪节乐舞皆有不同。如果出现灾异和丧事，则不用乐。

第三节 左传·襄公二十九年

【解题】

《左传》又名《春秋左氏传》，与《春秋公羊传》、《春秋谷梁传》合称“春秋三传”，同是阐释《春秋》经义的著作。《左传》成书于战国初期，相传为左丘明所作。《左传》比较详细地记载了春秋时代各国政治、军事、外交等重大历史事件，起自鲁隐公元年（前722），迄于鲁悼公四年（前464），记事的年代比《春秋》往后多出17年，是我国现存第一部叙事详细的编年体史书。重要注本有晋杜预《春秋左氏经传集解》和唐孔颖达《春秋左传正义》等。

吴公子札来聘，请观于周乐¹。

使工为之歌《周南》、《召南》²，曰：“美哉！始基之矣，犹未也。然勤而不怨矣³。”为之歌《邶》、《鄘》、《卫》⁴，曰：“美哉，渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎⁵？”为之歌《王》⁶，曰：“美哉！思而不惧，其周之东乎⁷？”为之歌《郑》⁸，曰：“美哉！其细已甚⁹，民弗堪也，是其先亡乎！”为之歌《齐》，曰：“美哉！泱泱乎¹⁰！大风也哉！表东海者，其大公乎！国未可量也¹¹。”为之歌《豳》¹²，曰：“美哉！荡乎！乐而不淫，其周公之东乎¹³？”为之歌《秦》，曰：“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎¹⁴？”为之歌《魏》，曰：“美哉！沍沍乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也¹⁵。”为之歌《唐》，曰：“思深哉！其有陶唐氏之遗民乎¹⁶？不然，何忧之远也¹⁷？非令德之后，谁能若是？”为之歌《陈》，曰：“国无主¹⁸，其能久乎？”自《邶》以下无讥焉¹⁹。

为之歌《小雅》，曰：“美哉！思而不贰，怨而不言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉²⁰。”为之歌《大雅》，曰：“广哉！熙熙乎²¹！

曲而有直体²²，其文王之德乎？”为之歌《颂》，曰：“至矣哉！直而不倨，曲而不屈²³，迕而不偪，远而不携²⁴，迁而不淫，复而不厌²⁵，哀而不愁，乐而不荒²⁶，用而不匮，广而不宣²⁷，施而不费，取而不贪²⁸，处而不底，行而不流²⁹，五声和，八风平³⁰，节有度，守有序³¹，盛德之所同也³²。”见舞《象箛》、《南籥》者³³，曰：“美哉！犹有憾³⁴。”见舞《大武》者³⁵，曰：“美哉！周之盛也，其若此乎！”见舞《韶濩》者³⁶，曰：“圣人之弘也，而犹有惭德³⁷，圣人之难也。”见舞《大夏》者³⁸，曰：“美哉！勤而不德³⁹，非禹其谁能修之⁴⁰？”见舞《韶箛》者⁴¹，曰：“德至矣哉！大矣！如天之无不帙也⁴²，如地之无不载也，虽甚盛德，其蔑以加于此矣，观止矣⁴³。若有他乐，吾不敢请已！”

（〔清〕阮元刻：《十三经注疏·春秋左传正义》，中华书局1980年版）

【注释】

1. 吴公子札：季札（前576—前485），吴王梦寿（前585—前578年在位）少子，封于延陵，号延陵季子。聘：天子与诸侯之间遣使通问。季札于鲁襄公29年（前544）年受吴王余祭（前547—前530年在位）之命访鲁。按古礼，于所聘之国，原有请观之礼。鲁国从周王室受虞、夏、商、周四代乐舞，故季札访问鲁国时请观之。
2. 工：乐工。歌：歌分为清唱的徒歌和有伴奏的弦歌，此处指弦歌。周南：在今洛阳以南、汝江、汉江、长江一带，湖北河南之间。召南：在周南之西，即今陕西南部 and 湖北一部分。《周南》、《召南》为流行于南国东西地带的乐歌。
3. 始基之：为周的礼乐教化奠定了基础。《诗大序》：“《周南》、《召南》，正始之道，王化之基。”“犹未”句：周朝初建，商纣的残余势力还没有完全消灭，老百姓尽管劳累，但毫无怨言。
4. 《邶》、《鄘》、《卫》：《诗经》《邶》19篇、《鄘》10篇、《卫》10篇，春秋时被认为是一组，汉三家《诗》合为一卷。周武王灭纣后，命其弟霍叔监邶、蔡叔监鄘、管叔监卫，史称“三监”。
5. 渊：深。忧：担忧。困：无法挽回的困境。卫康叔：周公之弟，初封于康，三

监之乱被平后，徙封于卫。武公：康叔九世孙，在位时修康叔之政，曾出兵佐周平戎。周公平定管蔡之乱后，三监并入卫，更封康叔，所以季札只说《卫风》。

6. 《王》：平王迁都洛邑后，周室衰微，位同列国，故王畿一带歌诗集于《王》风10篇。
7. 思：忧虑。其周之东乎：《王》风为平王东迁之后的歌诗。
8. 《郑》：《郑》风21篇，郑桓公被犬戎所杀，其子武公继位，从陕西西安附近迁都于今河南新郑一带，称为东郑。
9. 其细已甚：《郑》风多唱男女琐碎之事，关乎政治的极少。
10. 泱泱乎：宏大之声，汪洋洋洋，美盛的样子。
11. 表东海：为东海诸国之表率。大公：即姜太公，佐周武王击败商纣，受封于齐，发动民众利用齐地渔业、盐业资源经商，百姓纷纷前来归附，使齐国成为大国。未可量：国祚不可以限量。
12. 《豳》：《豳》风7篇，为周公东征时歌诗。
13. 荡：博大的样子。周公之东：周公遭管、蔡之变，东征3年，向成王陈述后稷先公不敢荒淫以成王业的事迹，所以季札称豳风“乐而不淫”。
14. 夏声：中原音乐。能夏则大：关西、秦晋一带方言，称壮大为夏。其周之旧：秦襄公佐周平王东迁有功，被封为诸侯，原西周王畿和豳地尽归于秦国。
15. 沨沨(féng)乎：中庸之声，悠扬婉转的样子。大而婉：大，粗。《魏风》多刺诗，但比较温和。险：魏国土地贫瘠狭小，百姓贫困。此几句讲贤明的君主以德治国，尽管土地贫瘠狭小，却依然能使政令畅通。
16. 陶唐氏之遗民：相传尧本封于陶，后迁于唐。下文“令德之后”意同。
17. 忧之远：考虑得深远。唐地政局动荡，百姓度日艰难，其歌诗低沉，充满忧虑。
18. 国无主：《陈》风淫荡，无所畏忌，就好像国家没有人管理。
19. 《邶》：亦作衞，与曹同为小国，故季札不予置评。
20. 思而不貳：忧伤但没有背叛之心。周德之衰：《小雅》多为周厉、宣、幽王时歌诗，其时周王朝已经走向衰弱。先王：指文、武、成、康诸王。

21. 熙熙乎：歌诗和乐的样子。
22. 曲而有直体：尽管乐曲旋律抑扬顿挫，但其本体却纯粹。
23. “直而不倨”二句：刚正而不傲慢，委婉但不屈折。
24. “迳而不偏”二句：与君主亲近，但谦退而不咄咄逼人。与君主疏远，却忠贞无贰心。偏，同“逼”。携：有贰心。
25. “迁而不淫”二句：虽经迁徙但不邪乱。反复往来而不厌倦。
26. “哀而不愁”二句：悲哀但不终日愁苦。欢愉却不逸乐过度。
27. “用而不匮”二句：其德宏大，用之不竭。其心宽广而不炫耀自己。宣：炫耀。
28. “施而不费”二句：施惠于民而不耗损自己。有所索取但不贪婪无度。
29. “处而不底”二句：静处但不停滞。行动而不流荡。底：止。
30. 五声和：乐曲谐和。五声：宫，商，角，徵，羽。八风：八方之风，借指乐曲。
31. 节有度句：乐曲的节奏合乎律度。守有序：旋律谐和，有次序。
32. 盛德之所同：《周颂》颂扬周文王、周武王，《鲁颂》颂扬鲁僖公，《商颂》颂扬成汤，尽管所颂扬的人不同，但他们的功德都差不多。
33. “见舞《象箛》”句：演奏箫合象舞，演奏南乐合箛舞。《象箛》、《南箛》，都是颂扬周文王的舞蹈。箛：同“箫”。象舞模仿士兵冲刺的动作，是武舞。
34. 犹有憾：指文王伐纣之前就已经过世，还存有遗憾。
35. 《大武》：周武王乐舞。
36. 《韶濩》：殷汤乐舞。
37. 惭德：因言行有缺失而有愧于心。
38. 《大夏》：夏禹乐舞。
39. 勤：大禹治水很勤劳。不德：不认为自己有德。
40. 修之：创作《大夏》。
41. 《韶箛》：虞舜乐舞。
42. 埒(dào)：覆盖。
43. 虽：唯。蔑以加于此：无以复加。蔑：没有。观止：所观莫过于此，《韶箛》尽善尽美。

【说明】

吴公子季札于鲁襄公 29 年受吴王余祭之命出使鲁国。鲁襄公按照当时诸侯国之间接待的礼仪招待季札,展示鲁国从周王朝传承的礼乐,包括虞舜、夏禹、商汤、周武四代乐舞和整个《诗经》乐舞。季札对每类乐舞都作了评论,由此,我们可以间接掌握前代乐舞在鲁国的保存情况和《诗经》乐舞的基本特点。

第四节 国语·周语下

【解题】

《国语》是中国最早的国别史著作，记录了周朝王室和鲁、齐、晋、郑、楚、吴、越等诸侯国君臣的言论，上起周穆王十二年（前 990）西征犬戎（约前 947），下至智伯被灭（前 453）。战国时人据当时周朝王室和各诸侯国史料整理汇编而成，计 21 卷。有三国韦昭注本和近人徐元诰《国语集解》本。

二十三年，王¹将铸无射，而为之大林²。单穆公曰³：“不可。作重币以绝民资⁴，又铸大钟以鲜其继⁵。若积聚既丧，又鲜其继，生何以殖⁶？且夫钟不过以动声⁷，若无射有林，耳弗及也⁸。夫钟声以为耳也，耳所不及，非钟声也。犹目所不见，不可以为目也。夫目之察度也，不过步武尺寸之间；其察色也，不过墨丈寻常之间⁹。耳之察和也，在清浊之间；其察清浊也，不过一人之所胜¹⁰。是故先王之制钟也，大不出钧，重不过石¹¹。律、度、量、衡于是乎生¹²，小大器用于是乎出，故圣人慎之。今王作钟也，听之弗及，比之不度¹³，钟声不可以知和，制度不可以出节¹⁴，无益于乐，而鲜民财，将焉用之！夫乐不过以听耳，而美不过以观目。若听乐而震，观美而眩，患莫甚焉。夫耳目，心之枢机¹⁵也，故必听和而视正。听和则聪，视正则明。聪则言听，明则德昭，听言昭德，则能思虑纯固。以言德于民，民歆而德之¹⁶，则归心焉。上得民心，以殖义方¹⁷，是以作无不济，求无不获，然则能乐。夫耳内和声，而口出美言，以为宪¹⁸令，而布诸民，正之以度量，民以心力，从之不倦。成事不貳¹⁹，乐之至也。口内味而耳内声，声味生气。气在口为言，在目为明。言以信名²⁰，明以时动，名以成政，动以殖生，政成生殖²¹，乐之至也。若视听不和

而有震眩，则味人不精，不精则气佚，气佚则不和。于是乎有狂悖之言，有眩惑之明，有转易之名，有过愚²²之度。出令不信，刑政放纷，动不顺时，民无据依，不知所力，各有离心。上失其民，作则不济，求则不获，其何以能乐？三年之中，而有离民之器二²³焉，国其危哉！”

王弗听，问之伶²⁴州鸠，对曰：“臣之守官²⁵弗及也。臣闻之，琴瑟尚宫，钟尚羽，石尚角，匏竹利制²⁶，大不逾宫，细不过羽。夫宫，音之主也，第²⁷以及羽。圣人保乐而爱财，财以备器，乐以殖财²⁸。故乐器重者从细，轻者从大²⁹，是以金尚羽，石尚角，瓦、丝尚宫，匏、竹尚议³⁰，革、木一声³¹。夫政象乐，乐从和，和从平³²。声以和乐，律以平声。金、石以动之，丝、竹以行之，诗以道之，歌以咏之，匏以宣之，瓦以赞之³³，草木以节之，物得其常曰乐极，极之所集曰声，声应相保曰和³⁴，细大不逾曰平。如是，而铸之金，磨之石，系之丝木，越³⁵之匏竹，节之鼓而行之，以遂³⁶八风。于是乎气无滞³⁷阴，亦无散阳，阴阳序次，风雨时至，嘉生繁祉，人民和利，物备而乐成，上下不罢³⁸，故曰乐正。今细过其主，妨于正³⁹，用物过度⁴⁰，妨于财，正害财匮，妨于乐。细抑大陵，不容于耳⁴¹，非和也。听声越⁴²远，非平也。妨正匮财，声不和平，非宗官⁴³之所司也。夫有和平之声，则有蕃殖之财。于是乎道之以中德，咏之以中音⁴⁴，德音不愆，以合神人⁴⁵，神是以宁，民是以听。若夫匮财用，罢民力，以逞⁴⁶淫心，听之不和，比之不度，无益于教，而离民怒神，非臣之所闻也。”

王不听，卒铸大钟。二十四年，钟成，伶人⁴⁷告和。王谓伶州鸠曰：“钟果和矣。”对曰：“未可知也⁴⁸。”王曰：“何故？”对曰：“上作器，民备乐之，则为和。今财亡民罢，莫不怨恨，臣不知其和也。且民所曹⁴⁹好，鲜其不济也。其所曹恶，鲜其不废也。故谚曰：‘众心成城，众口铄⁵⁰金。’今三年之中，而害金⁵¹再兴焉，惧一之废也。”王曰：“尔老耄⁵²矣！何知？”二十五年，王崩，钟不和⁵³。

王将铸无射，问律⁵⁴于伶州鸠。对曰：“律所以立均出度也⁵⁵。古之神瞽考中声而量之以制⁵⁶，度律均钟，百官轨仪⁵⁷，纪之以三，平之以六，成于十二，天之道也⁵⁸。夫六，中之色也，故名之曰黄钟⁵⁹，所以宣养六气九德也⁶⁰。由是第之⁶¹。二曰太簇，所以金奏赞阳出滞也⁶²。三曰姑洗，所以修洁百物，考神纳宾也⁶³。四曰蕤宾，所以安靖神人，献酬交酢也⁶⁴。五曰夷则⁶⁵，所以咏歌九则，平民无贰也。六曰无射，所以宣布哲人之令德，示民轨仪也⁶⁶。为之六间，以扬沉伏，而黜散越也⁶⁷。元间大吕⁶⁸，助宣物也。二间夹钟，出四隙之细也⁶⁹。三间仲吕⁷⁰，宣中气也。四间林钟，和展百事，俾莫不任肃纯恪也⁷¹。五间南吕⁷²，赞阳秀物也。六间应钟⁷³，均利器用，俾应复也。律吕不易，无奸物也。细钧有钟无镈，昭其大也⁷⁴。大钧有镈无钟，甚大无镈，鸣其细也。大昭小鸣⁷⁵，和之道也。和平则久，久固则纯，纯明则终，终复则乐⁷⁶，所以成政也，故先王贵之。”

王曰：“七律⁷⁷者何？”对曰：“昔武王伐殷，岁在鹑火，月在天驷，日在析木之津，辰在斗柄，星在天鼋⁷⁸。星与日辰之位，皆在北维。颛顼之所建也，帝尝受之。我姬氏出自天鼋，及析木者，有建星及牵牛焉，则我皇⁷⁹妣大姜之侄，伯陵之后，逢公之所冯神也。岁之所在，则我有周之分野也，月之所在，辰马⁸⁰农祥也。我太祖后稷之所经纬也，王欲合是五位三所而用之。自鹑及驷，七列也，南北之揆，七同也⁸¹，凡人神以数合之，以声昭之，数合声和，然后可同也。故以七同其数，而以律和其声，于是乎有七律。王以二月癸亥夜陈，未毕而雨。以夷则⁸²之上宫毕，当辰。辰在戌上，故长⁸³夷则之上宫，名之曰羽，所以藩屏民则也。王以黄钟之下宫，布戎⁸⁴于牧之野，故谓之厉，所以厉六师也。以太簇之下宫，布令于商，昭显文德，底紂之多罪，故谓之宣，所以宣三王之德也。反及嬴内，以无射之上宫，

布宪施舍于百姓，故谓之羸乱，所以优柔容民也⁸⁵。”

（徐元诰撰；王树民，沈长云点校：《国语集解》，中华书局 2002 年版）

【注释】

1. 王：周景王姬贵，周灵王次子。在位从公元前 545 年到公元前 520 年，共 25 年。
2. 无射：钟名。大林：无射之覆。
3. 单穆公：单国国君，周景王卿士。周景王死后，周悼王立，单穆公被驱逐，周悼王死后，单穆公拥戴的周敬王立。
4. 重币：分量重购物多的钱币。
5. 鲜：少，用物过度，不可持续。
6. 生：财。殖：长。
7. 动声：打击乐器发出音乐。
8. “若无射有林”二句：无射的声音被大林的音掩盖了，耳朵听不出来。
9. 步：六尺。武：半步。墨：五尺。丈：十尺。寻：八尺。常：十六尺。
10. 胜：举也。
11. 钧：用七尺长的木头系上弦，调试音律。石：百二十斤。
12. 律：音律。度：长度。量：容积。衡：重量。生：度、量、衡都以律为标准。
出：器具以钟为标准。
13. 不度：不符合钧石之数。
14. 节：法度量衡的标准。
15. 枢机：发动，开始的地方。
16. 言德：宣扬德政以教导人民。歆：佩服。
17. 殖：确立。方：道德。
18. 宪：法律。
19. 貳：变化。
20. 信：考察。名：号令也。
21. 生殖：增长财富。动得其时，所以财长生也。
22. 慝：恶。此四者，气之所生也。狂悖眩惑，说子朝、寗孟也。转易过恶，嬖子配适，将杀大臣也。

23. 二：作大钱、铸大钟二件事。
24. 伶：司乐官。州鸠，人名。
25. 守官：官位职责。弗及：弗及知也所不能解释的。
26. 利制：以声音调利为制，无所尚也。
27. 第：次第也。
28. 保：安于。备：具备。殖：增长。古代的人通过音乐来考察土风，决定农时，所以说“乐以殖财”。
29. 重：金石类乐器。从细：音质尖细。轻：瓦丝类乐器。从大：音质浑厚。
30. 议：从其调利也。
31. 革：鼓。木：柷圉。一声：无清浊之变，不能发出带有旋律性的音高组织。
32. 和：音律和谐。平：细音、大音互不干扰，所以能够让人民和平相处。
33. 宣：发扬。赞：协助。
34. 物：事物。极：中和。集：集中。保：安。
35. 越：打孔。
36. 遂：顺。
37. 滞：积也。
38. 罢：疲劳。
39. 细：指无射。主：正。言无射有大林，是作细而大过其律，妨于正声也。
40. 过度：用金多也。
41. 细：无射。大：大林，此句意思是说大声陵之，细声抑而不闻。不容于耳：耳不能容别也。
42. 越：迂也。此句说无射之声为大林所掩盖，听上去微细迂远，不和。
43. 宗官：宗伯，乐官。
44. 中德：中庸之德。中音：中和之音。
45. 合神人：指谓祭祀飨宴。
46. 逞：快。
47. 伶人：乐人也。
48. 伶州鸠以为钟实不和，伶人媚王，谓之和耳，所以说“未可知也”。

49. 曹：群。
50. 铄：销融，众口所毁，虽金石犹可销也。
51. 害金：祸害人民之金属，如钱和钟。
52. 耄：八十岁。耄：昏惑。
53. “王崩”句：王崩了还说钟和，说明当时乐人阿谀。
54. 律：钟律也。
55. 律：谓六律、六吕也。阳为律，阴为吕。六律：黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射也。六吕：大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟也。均：均钟木，长七尺，有弦系之。以均钟者，度均大小清浊也。汉大予乐官有之。
56. 神瞽：古乐正，知天道者也，死以为乐祖，祭于瞽宗，谓之神瞽。考：合也，谓合中和之声而量度之，以制乐者。
57. 度律：度律吕之长短，以平其钟，和其声，以立百事之道法也，故曰“律、度、量、衡于是乎生”。均：平也。轨：道也。仪：法也。
58. 平之以六：平之以六律也。十二：律吕也。天之道也：天之大数不过十二。
59. 黄钟：十一月。六者，天地之中。天有六气，降生五味，天有六母，地有五子，十一而天地毕矣。而六为中，故六律、六吕而成天道。
60. 宣：遍也。六气：阴、阳、风、雨、晦、明也。九德：金、木、水、火、土、谷、正德、利用、厚生。
61. 由：从也。第：次也，次奇月也。
62. 太簇：正月，曰阳气太簇，达于上也。赞，佐也。
63. 姑洗：三月。姑，枯也。洗，濯也。考：合也。
64. 蕤宾：五月。蕤，委蕤，柔貌也。酬：勤。酢：报也。
65. 夷则：七月。夷，平也。则，法也。
66. 无射：九月。轨：道也。仪：法也。
67. 六间：六吕在阳律之间。沉：滞也。黜：去也。越：扬也。
68. 大吕：十二月。吕，旅也。所以旅去阴即阳，助其成功，故曰大吕也。
69. 夹钟：二月。钟，聚也。四隙：四时之间气微细者。细：微也。
70. 仲吕：四月。

71. 林钟：六月。林，众也，言万物众盛也。钟，聚也。展：审也。俾：使也。肃：速也。纯：大也。恪：敬也。
72. 南吕：八月。
73. 应钟：十月。应，当也。钟，动也。
74. 细：细声，谓角徵羽也。钧：调也。钟：大钟。锺：小钟也。昭：明也。有钟无锺，谓两细不相和，故以钟为之节。明其大者，以大平细也。
75. 昭：大声。鸣：小声。
76. 久：可久乐也。固：安也。终：成也。终复则乐：终则复奏故乐也。
77. 七律：七音，宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵。
78. 岁：岁星。鶉火：次名，周分野也。天驷：房星。辰：日月之会。
79. 皇：君。生曰母，死曰妣。
80. 辰马：房、心星。
81. 揆：度。七同：合七律。
82. 夷则：夷，平。则，法。夷则，所以平民无贰也。
83. 长：谓先用之。
84. 布戎：陈兵。
85. 羸：同“赢”。乱：治。柔：安。

【说明】

周景王晚年，周王朝经济十分拮据，物资十分贫乏，却要铸体量很大的钱和钟。单穆公从社会治理的角度进行了劝阻，主张将听觉和视觉节制在一定的范围内，听和视正，就能言美德昭，思虑纯固，百姓归心，财富增殖。乐官伶州鸠从音乐的角度进行讽谏，认为只有音高组织与乐器编配得和谐，才能实现乐正，才能生财，才能凝聚民心，安奉神明。周景王没有接受他们的意见铸了大钟，不久即遭遇身死国衰的结局。伶州鸠还给周景王讲解了律学问题。

第五节 老子

【解题】

《老子》又称《道德经》，是道家第一部经典著作。老子，生卒年不详，姓李，名耳，字聃，春秋时期思想家，稍长于孔子，曾为周王朝守藏室之史。《老子》共81章，出发点和归宿都是道，老子借助自然所体现出的规律，主张虚静无为和相反相成的辩证观，强烈批判当时的政治体制与道德观念。

第十二章（今本道经第十二章）

五色使人目盲¹，驰骋田猎使人心发狂，难得之货使人之行仿（妨），五味使人之口爽²，五音³使人之耳聋。——是以圣人之治也，为腹而不为目⁴，故去彼而取此。

第四十章（今本德经第四十一章）

上士闻道，勤能行之；中士闻道，若存若亡；下士闻道，大笑之。弗笑不足以为道。是以建言有之曰：明道如昧，进道如退，夷道如类⁵，上德如谷，大白如辱⁶，广德如不足，建德如偷，质真如渝⁷，大方无隅，大器晚成，大音希声⁸，大象无形。道褒无名⁹。夫唯道，善始且善成¹⁰。

（高明校注：《帛书老子校注》，中华书局1996年版）

【注释】

1. 五色：指青、赤、黄、白、黑。目盲：谓眼花缭乱。
2. 五味：指酸、甜、苦、辛、咸。口爽：谓味觉差失。
3. 五音：指宫、商、角、徵、羽。耳聋：谓听觉差失。
4. 腹：民之温饱。目：外物。

5. 夷：平。类：不平。“明”、“昧”、“进”、“退”、“夷”、“类”，语皆相偶而意相反。
6. 谷：虚空卑下，为水所归，故老子用以比道。辱：黑垢也。
7. 建德如偷：言刚健之德，反若偷惰也。质真如渝：言朴德之人若污浊也。
8. 大音：钟鼓一类重要打击乐器。希声：这类乐器仅在礼乐开始、结束时使用，用得很少。
9. 衰：为大为盛。后人改作“隐”，隐，蔽也。
10. 成：犹“终”也。

【说明】

“大音”和“希声”原是两个声音叙词，“大音”指鼓音，如鞀鼓一类的打击乐器，“希声”指在礼乐中，这类打击乐器尽管重要，但用得很少。老子借用这对术语，来表示道是对立双方矛盾的统一体。“五音使人耳聋”说明老子认为对道的体认来自主体本身，而不是外在的感官。这一范畴反映了老子对儒家礼乐的批判态度。在传播与接受的互动中，“大音希声”逐渐演变为一种音乐美学思想，同时也拓展到礼乐体制、道论、释典、艺术鉴赏、人物评品等方面。

第六节 论语

【解题】

《论语》是记录孔子及其弟子言行的语录体著作,由孔子弟子及其再传弟子编纂,共20章,比较集中地反映了孔子的思想及音乐理论。孔子(前551年9月28日—前479年4月11日),名丘,字仲尼,春秋末期鲁国陬邑(今山东济宁曲阜东南)人。十五岁有志于学,一生游历卫、陈、曹、宋、郑、蔡等国,不被重用,晚年重回鲁国,专心教育,培养了许多优秀人才,对中国礼乐文化的继承和发展作出了杰出贡献。孔子对各国音乐都作了考察,整理了《诗经》,提出了儒家的音乐主张。事见《史记·孔子世家》、《史记·仲尼弟子列传》。《论语》西汉时期有《鲁论》、《齐论》和《古论》,今本《论语》系东汉经学家郑玄混合诸本而成。《论语》注本有《论语注疏》(三国何晏集解),宋朱熹集注,清刘宝楠《论语正义》、杨树达《论语疏证》、程树德《论语集释》,译本有杨伯峻《论语译注》。英译本有 *The Analects of Confucius*, New York, Columbia University Press。

子曰:“《诗三百》,一言以蔽之,曰思无邪¹。”〔《为政》〕

孔子谓季氏:“八佾舞于庭,是可忍,孰不可忍也²?”〔《八佾》〕

三家者以《雍》彻。子曰:“相维辟公,天子穆穆,奚取于三家之堂?”³〔《八佾》〕

子曰:“人而不仁,如礼何? 人而不仁,如乐何⁴?”〔《八佾》〕

子曰:“《关雎》乐而不淫,哀而不伤⁵。”〔《八佾》〕

子语鲁大师乐曰:“乐其可知也。始作,翕如也,从之,纯如也,皦如也,绎如也,以成⁶。”〔《八佾》〕

子谓《韶》:“尽美矣,又尽善也。”谓《武》:“尽美矣,未尽善也⁷。”〔《八佾》〕

子曰：“兴于诗，立于礼，成于乐⁸。”〔《泰伯》〕

子曰：“师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉⁹！”〔《泰伯》〕

子曰：“志于道，据于德，依于仁，游于艺¹⁰。”〔《述而》〕

子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：“不图为乐之至于斯也¹¹！”
〔《述而》〕

牢曰：“子云：‘吾不试，故艺¹²。’”〔《子罕》〕

子曰：“吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所¹³。”
〔《子罕》〕

子曰：“先进于礼乐，野人也；后进于礼乐，君子也。如用之，则
吾从先进¹⁴。”〔《先进》〕

子路曰：“卫君待子而为政，子将奚先？”子曰：“必也正名乎！”子
路曰：“有是哉，子之迂也！奚其正？”子曰：“野哉，由也！君子于其
所不知，盖阙如也。名不正，则言不顺；言不顺，则事不成；事不成，
则礼乐不兴；礼乐不兴，则刑罚不中；刑罚不中，则民无所措手足。
故君子名之必可言也，言之必可行也。君子于其言，无所苟而已
矣¹⁵。”〔《子路》〕

子路问成人。子曰：“若臧武仲之知，公绰之不欲，卞庄子之勇，
冉求之艺，文之以礼乐，亦可以为成人矣”。曰：“今之成人者何必
然？见利思义，见危授命，久要不忘平生之言，亦可以为成人矣¹⁶。”
〔《宪问》〕

颜渊问为邦。子曰：“行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则
《韶》、《舞》。放郑声，远佞人，郑声淫，佞人殆¹⁷。”〔《卫灵公》〕

孔子曰：“天下有道，则礼乐征伐自天子出；天下无道，则礼乐征
伐自诸侯出。自诸侯出，盖十世希不失矣；自大夫出，五世希不失
矣；陪臣执国命，三世希不失矣。天下有道，则政不在大夫；天下有
道，则庶人不议¹⁸。”〔《季氏》〕

孔子曰：“益者三乐，损者三乐。乐节礼乐，乐道人之善，乐多贤友，益矣。乐骄乐，乐佚游，乐宴乐，损矣¹⁹。”〔《季氏》〕

子之武城，闻弦歌之声。夫子莞尔而笑，曰：“割鸡焉用牛刀？”子游对曰：“昔者偃也闻诸夫子曰：‘君子学道则爱人，小人学道则易使也。’”子曰：“二三子！偃之言是也。前言戏之耳²⁰！”〔《阳货》〕

子曰：“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉²¹？”〔《阳货》〕

子曰：“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者²²。”〔《阳货》〕

齐人归女乐，季桓子受之，三日不朝，孔子行²³。〔《微子》〕

太师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适蔡，四饭缺适秦，鼓方叔入于河，播鼗武入于汉，少师阳、击磬襄入于海²⁴。

〔清〕阮元刻：《十三经注疏·论语注疏》，中华书局1980年版）

【注释】

1. 思无邪：思，原诗作语气助词。无邪，雅正。
2. 佾：列，八人为一列，天子用八佾，八八六十四人，诸侯用六佾，卿大夫用四佾，士用二佾。因为周公有功，封在鲁国，享用王者的礼乐，故有八佾之舞。季桓子在其家庙舞八佾舞，是僭越，所以孔子讥讽他。孰：谁。
3. 三家：即仲孙、叔孙、季孙。《雍》：《周颂·臣工》篇名，原为天子彻祭宗庙时所唱的乐曲，而今三家祭祀时也唱这个乐曲。辟公：诸侯及二王之后。穆穆：天子之容貌，如有诸侯及二王之后前来助祭，唱《雍》篇还说得过去，而今三家只是家臣而已，为何要在堂上唱这首歌呢？
4. 人而不仁：不仁则不能行礼乐，仁是礼乐的基础。
5. 《关雎》：《诗经·国风·周南》首篇名。淫：过分。不淫不伤，是说正乐能让人平和。
6. 大师：鲁国乐官名，相当于周大司乐，当时鲁国礼崩乐坏，孔子告诉鲁太师什么是正乐。翕：盛。如：语气词。五音始作：声音盛大。从：同纵，五音既

发,放纵而尽其音声。纯如:和谐。皦如:音节鲜明。绎如:乐音相续不绝。成:完成。

7. 《韶》:舜乐名,舜通过修德而受禅,所以孔子说《韶》尽善尽美。《武》:周武王乐名,武王通过征伐取得天下,违背礼乐的基本精神,所以孔子说《武》是尽美的,但不是最善的。
8. 兴:兴发,不学诗无以言。立:立身行事,礼是用来立身的。成:养成品性,乐是用来养成品性的。
9. 师挚:鲁太师名。始:首。乱:节奏。洋洋乎:广大的样子。盈:满。东周王朝衰败,郑卫之音兴起,雅乐荒废,鲁太师挚懂得《诗经·关雎》之乐,着手整理演奏,其音宽广,优美动听,孔子借此赞美雅乐。
10. 志:追慕。道没有实体,所以只能追慕。据:根据。德有形体,所以能为根据。依:依靠。仁有功施于人,所以可以依靠。游:游歇。艺:礼、乐、射、驭、书、数六艺。六艺不足依据,所以只能游歇于其中。
11. 闻:听到。三月:比喻时间久。不知:忘却。图:料想。为:作。斯:齐地。鲁庄公二十二年(前672),陈国公子完遇难奔齐,陈是舜后代的封国,故将舜时《韶》乐带到齐国。
12. 牢:孔子弟子子牢。不试:不被任用。艺:技艺。
13. 《雅》、《颂》各得其所:孔子于哀公十一年(前484)冬返回鲁国,当时鲁国道衰乐废,孔子对诗乐进行论证和整理,所以雅颂各得其所。
14. 先进:早先做官的人。野人:质朴的人。早先做官的人比较质朴,学习的礼乐古朴淳素,后来做官的人学习的礼乐文饰过多。用:任用。孔子希望提拔一些真心执行礼乐,表里如一的人。
15. 奚先:首先要做什么。正名:纠正各种各样的名分。迂:迂腐。野:鲁莽。阙如:不要发表意见。错:同措。苟:苟且,马虎。
16. 成人:全人。臧武仲:鲁大夫臧孙纥。公绰:孟公绰。卞庄:卞邑大夫。久要:旧约。平生:犹少时。
17. 为邦:治理国家。夏之时,夏朝的历法以旧历正月为每年的第一月,春、夏、秋、冬四季合科乎自然,便于农耕。周的历法不便于农业生产。殷车叫大

格，比周代的要俭朴一些。冕：礼冠。周代的礼帽比前代要华美一些。
《韶》：舜乐也，尽善尽美，故取之。放：放弃。郑声：以郑国音乐为代表的地方娱乐音乐。远：远离。佞人：小人。淫：放纵，不合礼制。殆：危险。

18. 礼乐征伐自诸侯出：周幽王为犬戎所杀，周平王东迁，周王朝逐渐微弱，诸侯国自作礼乐，专行征伐。十世：始于隐公至昭公，共十代。希：少。失：政死于干侯。五世：季文子初得政，至桓子，共五世，被家臣阳虎所囚禁。陪臣：重臣，谓家臣阳虎为季家臣，至虎三世而出奔齐。不议：不非议。
19. 骄乐：仗着身份尊贵，放纵自己，没有约束。佚游：放纵游荡而无节制。损：损害自身。
20. 武城：在今山东省德州市。莞尔：微微笑的样子。割鸡焉用牛刀：治理小地方何必要用到礼乐？子游：姓言，名偃，吴国人，孔子弟子，时任武城县令。道：礼乐。爱人：礼节人心，乐和人声，如果君子学礼乐，就会爱养下人也。易使：如果小人学礼乐，就会改变使用礼乐的目的。
21. 玉：圭璋一类的礼器。帛：束帛一类礼器。礼的重要性不在于礼器，而在于安上治民。乐的重要性不在于乐器，而在于移风易俗。
22. 紫：间色中好看的颜色。恶其邪好而夺正色。朱：红色，正色。郑声：淫声之哀者。利口：多言少实之人，有可能悦媚时君，倾覆国家。
23. 桓子：季孙斯。三日不朝：季桓子让定公接受了齐国送来的女乐，君臣一起去观看，废朝礼三日。行：离开。
24. “太师挚适齐”句：指鲁哀公时礼崩乐坏，乐人四散离去。

【说明】

孔子认为春秋末期的主要社会问题是礼崩乐坏，所以旗帜鲜明地反对郑声，提倡雅乐。孔子对所见过的上代乐舞《韶》、《武》作了评价，认为舜时的《韶》比周武王时的《武》更善，更能体现君权禅让之德。孔子依照“思无邪”的标准对《诗》乐进行了整理，并做了大量的传播工作。孔子试图用雅乐来化解春秋末期礼崩乐坏的危机。然而，礼崩是西周社会发展的必然结果。自周王朝封邦建国之初到孔子生活的春秋末期，各诸侯国在相对封闭的环

境下逐渐形成了自己的历史传统和价值理念,周王朝的社会发展滞后,影响力日益减弱。在礼崩的过程中,东周的音乐文化悄然发生变化,如卫、宋、赵、齐等国相继形成自己的地方音乐传统,一些与成周距离较远、亲缘关系较疏的诸侯国如楚国地方音乐文化更加发达。随着诸侯国势力的扩张,地方音乐文化逐渐向中原地区渗透,礼乐越来越世俗化,以“郑声”为代表的新兴音乐文化兴起。

第七节 墨子·非乐上

【解题】

《墨子》为墨子及其后学所著，主要记载墨子的言论与活动，是研究墨家学派的重要著作。墨子，名翟，生卒年不详，略后于孔子。墨子最重要的思想有：“兼爱”，提倡一视同仁地爱人；“非攻”，反对战争；“非乐”、“非儒”，反对儒家繁琐的礼乐；“节用”、“节葬”，反对奢侈浪费；“尚贤”、“尚同”，提倡任用贤才；“明鬼”、“非命”，告诫统治者勤政行善。墨家思想基于春秋战国时期的混乱的社会现实，反映社会下层的愿望，受到普遍欢迎，与儒家同为当时显学，秦汉以后衰落。《汉书·艺文志》著录 71 篇，今存 53 篇。注本有清孙诒让《墨子闲诂》，近人吴毓江《墨子校注》。

子墨子言曰：仁之事者¹，必务求兴天下之利，除天下之害，将以为法乎天下。利人乎，即为；不利人乎，即止。且夫仁者之为天下度也²，非为其目之所美，耳之所乐，口之所甘³，身体之所安，以此亏夺民衣食之财⁴，仁者弗为也。

是故子墨子之所以非乐者，非以大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声以为不乐也，非以刻镂华文章之色以为不美也⁵，非以膾炙煎炙之味以为不甘也⁶，非以高台厚榭邃野之居以为不安也⁷。虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也，然上考之不中圣王之事⁸，下度之不中万民之利。是故子墨子曰：“为乐非也。”

今王公大人虽无⁹造为乐器，以为事乎国家，非直涖潦水、折壤坦而为之也，将必厚措敛乎万民，以为大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声。古者圣王亦尝厚措敛乎万民，以为舟车，既以成矣，曰：“吾将恶许¹⁰用之？”曰：“舟用之水，车用之陆，君子息其足焉，小人休¹¹其肩背焉。”故万民出财赍¹²而予之，不敢以为戚恨者，何也？以其反中民

之利也。然则乐器反中民之利亦若此，即我弗敢非也。然则当用乐器譬之若圣王之为舟车也，即我弗敢非也。

民有三患：饥者不得食，寒者不得衣，劳者不得息。三者民之巨患也。然即当¹³为之撞巨钟、击鸣鼓、弹琴瑟、吹竽笙而扬¹⁴干戚，民衣食之财将安可得乎？即我以为未必然也。意舍此，今有大国即攻小国，有大家即伐小家，强劫弱，众暴寡，诈欺愚，贵傲贱，寇乱盗贼并兴，不可禁止也。然即当为之撞巨钟、击鸣鼓、弹琴瑟、吹竽笙而扬干戚，天下之乱也，将安可得而治与？即我未必然也。是故子墨子曰：姑尝厚措敛乎万民，以为大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声，以求兴天下之利，除天下之害，而无补也。是故子墨子曰：“为乐非也。”

今王公大人唯毋处高台厚榭之上而视之，钟犹是延鼎¹⁵也，弗撞击将何乐得焉哉！其说将必撞击之。惟勿¹⁶撞击，将必不使老与迟者，老与迟¹⁷者耳目不聪明，股肱不毕强，声不和调，明不转朴¹⁸。将必使当年，因其耳目之聪明，股肱之毕强，声之和调，眉之转朴。使丈夫为之，废丈夫耕稼树艺之时；使妇人为之，废妇人纺绩织纴之事。今王公大人唯毋为乐，亏夺民衣食之财以拊¹⁹乐如此多也。是故子墨子曰：“为乐非也。”

今大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声，既已具矣，大人肃然奏而独听之，将何乐得焉哉？其说将必与贱人不与君子，与君子听之，废君子听治；与贱人听之，废贱人之从事。今王公大人惟毋为乐，亏夺民之衣食之财以拊乐如此多也。是故子墨子曰：“为乐非也。”

昔者齐康公兴乐《万》²⁰，万人不可衣短褐²¹，不可食糠糟，曰：“食饮不美，面目颜色不足视也；衣服不美，身体从容丑羸²²不足观也。”是以食必粱肉，衣必文绣。此掌不从事乎衣食之财，而掌食乎人者也。是故子墨子曰：今王公大人，惟毋为乐亏夺民衣食之财以拊乐如此多也。是故子墨子曰：“为乐非也。”

今人固与禽兽、麋鹿、蜚鸟、贞虫异者也。今之禽兽、麋鹿、蜚鸟、贞虫，因其羽毛以为衣裘，因其蹄蚤以为絢屨²³。因其水草以为饮食。故唯使雄不耕稼树艺，雌亦不纺绩织纴，衣食之财固已具矣。今人与此异者也，赖其力者生，不赖其力者不生。君子不强听治，即刑政乱；贱人不强从事，即财用不足。今天下之士君子以吾言不然。然即姑尝数天下分事，而观乐之害。王公大人蚤朝晏退，听狱治政，此其分事也。士君子竭股肱之力，亶其思虑之智，内治官府，外收敛关市、山林、泽梁之利，以实仓廩府库，此其分事也。农夫蚤出暮入，耕稼树艺，多聚叔²⁴粟，此其分事也。妇人夙兴夜寐，纺绩织纴，多治麻丝葛绪、拊布縿，此其分事也。今惟毋在乎王公大人说乐而听之，即必不能蚤朝晏退，听狱治政，是故国家乱而社稷危矣！今惟毋在乎士君子说乐而听之，即必不能竭股肱之力，亶其思虑之智，内治官府，外收敛关市、山林、泽梁之利，以实仓廩府库，是故仓廩府库不实。今惟毋在乎农夫说乐而听之，即必不能蚤出暮入，耕稼树艺，多聚叔粟，是故叔粟不足。今惟毋在乎妇人说乐而听之，即不必能夙兴夜寐，纺绩织纴，多治麻丝葛绪，拊布縿，是故布縿不兴。曰：孰为大人之听治而废国家之从事？曰：乐也。是故子墨子曰：“为乐非也。”

何以知其然也？曰先王之书汤之《官刑》有之。曰：“其恒舞于宫，是谓巫风。其刑，君子出丝二卫²⁵，小人否²⁶，似二伯。”《黄径》乃言曰：“呜乎！舞佯佯，黄言孔章²⁷，上帝弗常，九有以亡²⁸。上帝不顺，降之百殍²⁹，其家必坏³⁰丧。”察九有之所以亡者，徒从饰乐也。于《武观》曰：“启乃淫溢康乐，野于饮食，将将铭，苕磬以力³¹。湛浊³²于酒，渝食于野，万舞翼翼³³，章闻于(大)天，天用弗式。”故上者天鬼弗式³⁴，下者万民弗利。

是故子墨子曰：今天下士君子，请³⁵将欲求兴天下之利，除天下

之害,当在乐之为物,将不可不禁而止也。

(孙诒让注:《墨子闲诂》,中华书局 2001 年版)

【注释】

1. 仁之事者:仁人之事。
2. 度:谋划。
3. 甘:美味。
4. 亏夺:减损、剥夺。
5. 刻镂:木雕为刻,金雕为镂。华:华饰。文章:指绘画。
6. 牯:一作“刍”,牛羊等食草动物。炙:烤肉。
7. 厚榭:厚,大;筑于台上之屋为榭。邃野:深广之宇。野,通“宇”。
8. 中:符合。
9. 无:语词也。
10. 恶许:何许。
11. 休:息。言小人休息其负荷之劳也。
12. 赍:所给予人以物曰“赍”。
13. 当:同“尝”,试也。
14. 扬:举也。
15. 延鼎:覆盖着的鼎。孙云:“延鼎,盖谓偃覆之鼎。”
16. 勿:语词。惟勿:犹云唯毋、唯无。
17. 迟:迟顿。
18. 明:目也。朴:为“杼”,变也。
19. 拊:击也。
20. 兴乐《万》:兴乐舞。《万》,武舞。兴,喜。
21. 褐:粗衣。
22. 从容:举止。丑羸:后人所加。
23. 蚤:爪。絿:胫衣也。
24. 叔:作“菽”。
25. 卫:作“术”,“术”与“遂”古通,即“穠”也。

26. 否：一谓“无”，言小人则无刑；一谓作“倍”，言小人之罚倍于君子也。
27. 佯佯：作“洋洋”，众多也。黄：作“其”。章：犹“彰”。
28. 常：犹“尚”，右也。九有：九州。
29. 殄：作“殃”。
30. 坏：作“怀”。
31. 将将：乐声也。莛：作“箎”。力：作“方”。此句疑有脱文，当作“将将矍矍，箎磬以方”。
32. 湛：同“耽”，淫。浊：乱也。言饮酒无度。
33. 翼翼：闲也。
34. 式：原为戒，孙诒让云：“‘戒’当为‘式’。”今从之。
35. 请：同“诚”。

【说明】

墨子非乐的两个主要理由，其一是“上考之不中圣王之事”，其二是“下度之不中万民之利”。《墨子》托圣王立论，认为儒家各项主张都与圣王之道相违背，逐一加以驳斥。墨子勾勒出一部原始时期的音乐发展史。最初的音乐，都是为了适用劳动与部落管理的需要。进入奴隶社会后，统治阶级利用音乐加强其权威统治，借音乐来歌颂自己的武功，又利用音乐作为荒淫享乐的工具。这种现象到了夏代、商代变得十分严重。周代以来，音乐的阶级化和理论化更加明显，建立了完备的礼乐制度，成立了专门的音乐机构。墨子认为，诸王在因袭前代乐的基础上，又增加了新乐。从数量上看，乐是越来越多了，而政绩却并未得到提升，所谓“乐逾繁者，其治逾寡”。所以墨子说乐“上考之不中圣王之事”。他列出了六条理由说明“下考之不中万民之利”，认为制乐、听乐与社会生产生活相矛盾。墨子的观点反映了春秋末年以來，古代奴隶制濒于瓦解并开始向封建制度过渡，小生产者阶层和人民群众要求保障自己的生命财产和改善自己的社会地位的愿望，墨子表面上是借圣王立言，实质上还是替下层百姓说话，对当时的统治阶级假礼乐之名行腐化之实的生活进行了揭露和批判。

第八节 孟子·梁惠王下

【解题】

《孟子》由孟子及其弟子所著，记录了孟子的辩论及其行事。孟子（前372—前289），名轲，邹（今山东邹县东南）人。相传受业于孔子之孙子思（孔伋）的门人，与学生同游历于齐、鲁、滕、梁等国，不被任用，退而著书。事见《史记·孟子荀卿列传》。《汉书·艺文志》著录《孟子》7篇：《梁惠王》上、下；《公孙丑》上、下；《滕文公》上、下；《离娄》；《万章》上、下；《告子》上、下；《尽心》上、下。其学说以性善论为本，认为仁、义、礼、智是与生俱来的，可以在人性的基础上实现德治、仁政、王道。朱熹将《孟子》与《论语》、《大学》、《中庸》合在一起称《四书》。

庄暴见孟子¹，曰：“暴见于王²，王语暴以好乐，暴未有以对也。”曰：“好乐何如？”孟子曰：“王之乐甚，则齐国其庶几乎！”³他日，见于王，曰：“王尝语庄子以好乐，有诸⁴？”王变乎色⁵，曰：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”曰：“王之乐甚⁶，则齐其庶几乎！今之乐犹古之乐也。”曰：“可得闻与？”曰：“独乐乐，与人乐乐，孰乐⁷？”曰：“不若与人。”曰：“与少乐乐，与众乐乐，孰乐？”曰：“不若与众。”“臣请为王言乐。今王鼓乐于此⁸，百姓闻王钟鼓之声，管籥（龠）之音，举疾首蹙頞而相告曰⁹：‘吾王之乐鼓乐，夫何使我至于此极也？父子不相见，兄弟妻子离散。’今王田猎于此，百姓闻王车马之音，见羽旄之美，举疾首蹙頞而相告曰：‘吾王之乐田猎，夫何使我至于此极也？父子不相见，兄弟妻子离散。’此无他，不与民同乐也。今王鼓乐于此，百姓闻王钟鼓之声，管籥之音，举欣欣然有喜色而相告曰：‘吾王庶几无疾病与，何以能鼓乐也？’今王田猎于此，百姓闻王车马之音，见羽旄之美，举欣欣然有喜色而相告曰：‘吾王庶几无

疾病与，何以能田猎也？’此无他，与民同乐也。今王与百姓同乐，则王矣。”

（〔清〕阮元刻：《十三经注疏·孟子注疏》，中华书局 1980 年版）

【注释】

1. 庄暴(pù)：齐国大臣。事不详。
2. 王：齐宣王(前 350—前 301)，战国时期齐国国君，妣姓，田氏，名辟疆，齐威王之子，前 319 年—前 301 年在位。他学习秦国招揽贤士，在齐国稷下学宫招揽了大量文士。
3. 庶几乎：差不多。
4. 有诸：有此事吗？
5. 变乎色：有些生气。
6. 甚：大。
7. 独乐乐：独自作乐。与人乐乐：与人作乐。孰乐：哪一个更快乐？
8. 鼓乐：用鼓做节奏的乐舞。
9. 疾首：头痛。蹙頞(cù è)：皱缩鼻翼，发愁的样子。王击鼓作乐的花费都来自老百姓的赋税，却不给老百姓办实事，让老百姓发愁。

【说明】

孟子并没有纠缠于先前的古乐与新乐之争提出了“今之乐犹古之乐”的观点。他敏锐地观察到小农体制已经成为各国的政治改革的主流，民作为一股重要的政治力量登上历史舞台，提出了“与民同乐”的观点。孟子的音乐思想与其政治主张密切相关，同时，也是对有严重复古倾向的儒家音乐美学思想的重要补充。

第九节 庄子

【解题】

《庄子》，又称《南华真经》，为庄周及其后学所著。庄子（约前 369—前 286），名周，战国时代宋国蒙（今河南省商丘市东北）人，道家学派继老子之后的重要代表人物，曾在当地做过漆园吏，后收徒著书。事迹略见《史记·老子韩非列传》。庄子主张顺应自然，批判礼乐。《汉书·艺文志》著录《庄子》52 篇，今所传为晋郭象注本 33 篇，其中内篇 7 篇，外篇 15 篇，杂篇 11 篇。一般认为，内篇《逍遥游》、《齐物论》、《养生主》、《人间世》、《德充符》、《大宗师》、《应帝王》等为庄子所著；外篇、杂篇可能掺有庄子门人或道家后学的作品。注本有清王先谦《庄子集解》、郭庆藩《庄子集释》，近人陈鼓应《庄子今注今译》。

天 运

北门成¹问于黄帝曰：“帝张咸池之乐于洞庭之野，吾始闻之惧，复闻之怠²，卒闻之而惑，荡荡默默，乃不自得³。”帝曰：“汝殆其然哉！吾奏之以人，徽之以天⁴，行之以礼义，建之以太清⁵。夫至乐者，先应之以人事，顺之以天理，行之以五德，应之以自然，然后调理四时，太和万物四时迭起⁶，万物循生；一盛一衰，文武伦经⁷；一清一浊，阴阳调和，流光其声；蛰虫始作，吾惊之以雷霆；其卒无尾，其始无首；一死一生，一僨⁸一起；所常无穷，而一不可待，汝故惧也”。吾又奏之以阴阳之和，烛之以日月之明；其声能短能长，能柔能刚，变化齐一，不主故常；在谷满谷，在阮满阮；涂卻守神⁹，以物为量。其声挥绰，其名高明¹⁰。是故鬼神守其幽，日月星辰行其纪¹¹。吾止之于有穷，流之于无止。子欲虑之而不能知也，望之而不能见也，逐之而不能及也；恍然立于四虚之道，倚于槁梧而吟¹²。目知穷乎所欲

见，力屈乎所欲逐，吾既不及已矣！形充空虚，乃至委蛇¹³。汝委蛇，故怠。吾又奏之以无怠之声，调之以自然之命，故若混逐丛生，林乐而无形¹⁴；布挥而不曳，幽昏而无声。动于无方，居于窈冥¹⁵；或谓之死，或谓之生；或谓之实，或谓之荣；行流散徙，不主常声。世疑之，稽¹⁶于圣人。圣也者，达于情而遂于命也。天机不张而五官皆备，此之谓天乐，无言而心悦。故有焱氏为之颂曰：‘听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，苞裹六极¹⁷。’汝欲听之而无接¹⁸焉，而故惑也。乐也者，始于惧，惧故崇¹⁹；吾又次之以怠，怠故遁；卒之于惑，惑故愚；愚故道，道可载而与之俱也。

【注释】

1. 北门成：姓北门，名成，黄帝的大臣。
2. 怠：倦怠。
3. 荡荡：不能定神。默默：不能说话。不自得：精神失常。
4. 徽之以天：将乐律与上天的气候相对应。
5. 太清：天道。
6. 四时迭起：言春夏秋冬更迭而起，一切物类顺序而生。
7. 伦：理。经：常也。本句言夏盛冬衰，春文秋武，生杀之理，天道之常。
8. 殢(fèn)：破坏。
9. 涂：塞满。郤：隙。守神：心知。
10. 挥：动。绰：宽。本句言如雷霆之震动，其声宽广，高如上天，明如日月，声既广大，名亦高明。
11. 鬼神守其幽，日月星辰行其纪：比喻各得其所，互不干扰。
12. 恍然：无忧无虑的样子。四虚之道：四方空大之道。稿梧：琴或琴几。
13. 委蛇(wēi yí)：随顺、顺应的样子。
14. 林乐：一起快乐。无形：声音交织在一起，不能辨别声音来自哪里，所以叫做无形。
15. 窈冥(yǎo míng)：遥远的地方。此句讲音乐随物变化。

16. 稽：考核。

17. 焱氏：神农。焱，又作炎。苞裹：包含，包容。苞，通“包”。六极：上下四方。

18. 接：接受。

19. 崇：本段原皆作“崇”，中华书局版《庄子义集校》据黑水城本改，亦从之。

齐 物 论

子綦曰：“偃¹，不亦善乎，而²问之也！今者吾丧我³，汝知之乎？女闻人籁而未闻地籁，女闻地籁而未闻天籁夫⁴！”子游曰：“敢问其方⁵。”子綦曰：“夫大块噫气，其名为风⁶。是唯无作，作则万窍怒呿，而独不闻之蓼蓼乎⁷？山林之畏佳⁸，大木百围之窍穴，似鼻，似口，似耳，似枅，似圈，似臼，似洼者，似污者⁹；激者，谿者，叱者，吸者，叫者，譟者，突者，咬者¹⁰，前者唱于而随者唱喁，泠风则小和，飘风则大和¹¹，厉风济则众窍为虚¹²。而独不见之调调、之刀刀乎¹³？”子游曰：“地籁则众窍是已，人籁则比竹是已，敢问天籁。”子綦曰：“夫吹万不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其谁邪？”

（郭庆藩辑：《庄子集释》，中华书局1961年版）

【注释】

1. 子綦：南郭子綦，楚昭王庶弟、楚庄王司马，字子綦，住南郭。其人怀道抱德，虚心忘淡，庄子美其清高而托为论。偃：姓颜，名偃，字子游。

2. 而：犹“汝”。

3. 吾丧我：我自忘。

4. 女：汝。籁：箫。此二句意思是夫箫管参差，宫商异律，故有短长高下万殊之声。声虽万殊，而所禀之度一也，然则优劣无所错其闲矣。况之风物，异音同是，而咸自取焉，则天地之籁见矣。

5. 方：道术。

6. 大块：造物之名，亦自然之称也。此二句意思是言自然之理通生万物，不知所以然而然。大块之中，噫而出气，仍名此气而为风也。

7. 簌簌：长风之声。
8. 畏佳：扇动之貌。
9. 窍穴：树孔也。枿：柱头木也。圉：畜兽阉也。
10. 激：如水湍激声。诘：如箭镞头孔声。叱：咄声。吸：如呼吸声。叫：如叫呼声。讙：哭声。突：深，若深谷然。咬：哀切声。略举树穴，即有八种；风吹木窍，还作八声。
11. 泠：小风。飘：大风。于喁，皆是风吹树动前后相随之声也。
12. 厉：大也，烈也。济：止也。言大风止则众窍虚，及其动则众窍实。虚实虽异，各得则同耳。
13. 而：汝也。此二句意思是：调调刀刀，动摇之貌也。此句言物形既异，动亦不同，虽有调刀之殊，而终无是非之异。

【说明】

庄子的“天乐”论与儒家“礼乐”范畴相对应。庄子的音乐理论有两个重要基础：其一是对老子音乐理论的发展，其二是对儒家、墨家音乐理论的批判。庄子的音乐理论承袭了老子的“大音希声”与“五音”两个范畴，把回归本性、本真作为理论基础，从“大音希声”中衍化为“无声之中独闻和焉”，建构了道家音乐理论的基本体系。庄子提出“坐忘”与“心斋”，即忘掉自身，与天地万物齐一。儒家所言的礼乐，是希望借用礼乐的形式来恢复社会的秩序，而道家则希望限制过多的欲求，以达到一种恬淡的心境，从而实现无为而治。两者对社会秩序的理解不同，故其实现大治的方法也不尽相同，对看待音乐的社会功能也不相同。庄子所说的至乐，其本质就是无为，其方法就是物化，是一种与天地大道同一的人生境界。正是因为消除了物我之间的分隔，主体与客体之间的物感关系与感物关系都不存在了，人的情感活动归于平和。所以，庄子才说“至乐无乐”。作为儒家礼乐理论体系的对立面和补充，庄子的乐论对整个中国音乐美学理论体系产生了重要影响。

第十节 荀子

【解题】

《荀子》由荀况所著，部分文字为其弟子辑录。荀况，又称荀卿、孙卿，生卒年不详，战国末期赵国人，晚年到齐国游学，三次担任齐国稷下学宫的祭酒（负责人）。后来又至楚国，受聘于春申君，担任兰陵（今山东枣庄）令。荀子是孔子之后与孟子地位相当的儒学大师，主张性恶说，强调礼义与法度并举。春申君被杀后，荀子被解除职务，以著书为业。其事迹见《史记·荀卿列传》。汉唐以来，荀子没有列入儒家道统传承体系，宋儒尤其排斥。《汉书·艺文志》著录《孙卿子》33篇，今本荀子32篇。有唐杨倞注，清王先谦《荀子集解》。

乐 论

故听其《雅》、《颂》之声，而志意得广焉；执其干戚，习其俯、仰、屈、伸，而容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，而行列得正焉，进退得齐焉。故乐者、出所以征诛也，入所以揖让也。征诛揖让，其义一也。出所以征诛，则莫不听从；入所以揖让，则莫不从服。故乐者，天下之大齐也，中和之纪也，人情之所必不免也。是先王立乐之术也，而墨子非之，奈何！

且乐者，先王之所以饰喜也；军旅铍（斧）钺者，先王之所以饰怒也。先王喜怒皆得其齐焉。是故喜而天下和之，怒而暴乱畏之。先王之道，礼乐正其盛者也，而墨子非之！故曰：墨子之于道也，犹瞽之于白黑也，犹聋之于清浊也，犹欲之楚而北求之也。

夫声乐之入人也深，其化人也速，故先王谨为之文。乐中平则民和而不流，乐肃庄则民齐而不乱。民和齐则兵劲城固，敌国不敢婴也。如是，则百姓莫不安其处，乐其乡，以至足其上矣。然后名声

于是白，光辉于是大，四海之民莫不愿得以为师¹，是王者之始也。乐姚冶以险，则民流慢鄙贱矣。流慢则乱，鄙贱则争；乱争则兵弱城犯，敌国危之。如是，则百姓不安其处，不乐其乡，不足其上矣。故礼乐废而邪音起者，危削侮辱之本也。故先王贵礼乐而贱邪音。其在序官也，曰：“修宪命，审诛赏，禁淫声，以时顺修，使夷俗邪音不敢乱雅，太师之事也。”墨子曰：“乐者，圣王之所非也，而儒者为之，过也。”君子以为不然。乐者，圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王导之以礼乐而民和睦。

夫民有好恶之情而无喜怒之应，则乱。先王恶其乱也，故修其行，正其乐，而天下顺焉。故齐衰之服，哭泣之声，使人之心悲；带甲婴鞬，歌于行伍，使人之心伤；姚冶之容，郑、卫之音，使人之心淫；绅端章甫，舞《韶》歌《武》，使人之心庄。故君子耳不听淫声，目不视女色，口不出恶言。此三者，君子慎之。凡奸声感人而逆气应之，逆气成象而乱生焉；正声感人而顺气应之，顺气成象而治生焉。唱和有应，善恶相象，故君子慎其所去就也。君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心，动以干戚，饰以羽旄，从以磬管。故其清明象天，其广大象地，其俯仰周旋有似于四时。故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，莫善于乐。故曰：“乐者，乐也。”君子乐得其道，小人乐得其欲。以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。故乐者，所以道乐也，金石丝竹，所以道德也。乐行而民乡方矣。故乐者，治人之盛者也，而墨子非之！

且乐也者，和之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。乐合同，礼别异。礼乐之统，管乎人心矣。穷本极变，乐之情也；著诚去伪，礼之经也。墨子非之，几遇刑也。明王已没，莫之正也。愚者学之，危其身也。君子明乐，乃其德也。乱世恶善，不此听也。於乎哀哉！不得成也。弟子勉²学，无所营也。

声乐之象：鼓大丽，钟统实，磬廉制，竽笙箫和，箎簫发猛，埙篪翁博，瑟易良，琴妇好，歌清尽，舞意天道兼。³鼓，其乐之君邪！故鼓似天，钟似地，磬似水，竽笙、箫和、箎簫似星辰日月，鞀、柷、拊、鼙、柶、敔似万物。曷以知舞之意？曰：目不自见，耳不自闻也，然而治俯仰、诎信、进退、迟速莫不廉制，尽筋骨之力以要钟鼓俯会之节，而靡有悖逆者，众积意譟譟乎！⁴

吾观于乡，而知王道之易易也。主人亲速宾及介，而众宾皆从之，至于门外，主人拜宾及介而众宾皆入，贵贱之义别矣。三揖至于阶，三让以宾升。拜至，献酬，辞让之节繁。及介省矣。至于众宾，升受，坐祭，立饮，不酢而降。隆杀之义辨矣。工人，升歌三终，主人献之；笙入三终，主人献之；间歌三终，合乐三终，工告乐备，遂出。二人扬觶，乃立司正。焉知其能和乐而不流也。宾酬主人，主人酬介，介酬众宾，少长以齿，终于沃者，焉知其能弟长而无遗也。降，说屦，升坐，修爵无数。饮酒之节，朝不废朝，莫不废夕。宾出，主人拜送，节文终遂。焉知其能安燕而不乱也。贵贱明，隆杀辨，和乐而不流，弟长而无遗，安燕而不乱：此五行者，足以正身安国矣。彼国安而天下安。故曰：吾观于乡，而知王道之易易也。

乱世之征：其服组⁵，其容妇，其俗淫，其志利，其行杂，其声乐险⁶，其文章匿⁷而采，其养生无度，其送死瘠墨⁸，贱礼义而贵勇力，贫则为盗，富则为贼。治世反是也。（《乐论》）

礼 论

礼起于何也？曰：人生而有欲，欲而不得则不能无求；求而无度量分界则不能不争；争则乱，乱则穷⁹。先王恶其乱也，故制礼义以分之，以养人之欲，给人之求，使欲必不穷于物，物必不屈¹⁰于欲，两者相持而长，是礼之所起也。故礼者，养也。刍豢稻粱，五味调

香，所以养口也；椒兰芬苾，所以养鼻也；雕琢刻镂、黼黻文章，所以养目也；钟鼓、管磬、琴瑟、竽笙，所以养耳也；疏房¹¹、棊貌、越席、床第、几筵，所以养体也。故礼者，养也。君子既得其养，又好其别。曷谓别？曰：贵贱有等，长幼有差，贫富轻重皆有称¹²者也。故天子大路越席，所以养体也；侧载罩芷¹³，所以养鼻也；前有错衡，所以养目也；和鸾之声，步中《武》、《象》，趋中《韶》、《护》，所以养耳也；龙旗九旂，所以养信¹⁴也；寝兕、持虎¹⁵、蛟韞、丝末、弥龙，所以养威也；故大路之马必信至¹⁶教顺，然后乘之，所以养安也。孰知夫出死要节之所以养生也¹⁷！孰知夫出费¹⁸用之所以养财也！孰知夫恭敬辞让之所以养安也！孰知夫礼义文理之所以养情也！故人苟生之为见，若者必死；苟利之为见，若者必害；苟怠惰偷懦之为安，若者必危；苟情说¹⁹之为乐，若者必灭。故人一之于礼义，则两得之矣；一之于情性，则两丧之矣。故儒者将使人两得之者也，墨者将使人两丧之者也，是儒、墨之分也。

《清庙》之歌，一倡而三叹也，县一钟，尚拊之膈，朱弦而通越也，一也²⁰。

礼者，断长续短，损有余，益不足，达爱敬之文，而滋成行义之美者也。故文饰、粗恶、声乐、哭泣，恬愉、忧戚，是反也，然而礼兼而用之，时举而代御²¹。故文饰、声乐、恬愉所以持²²平奉吉也；粗恶、哭泣、忧戚，所以持险²³奉凶也。故其立文饰也，不至于寃冶²⁴；其立粗恶也，不至于瘠弃；其立声乐恬愉也，不至于流淫惰慢；其立哭泣哀戚也，不至于隘慑伤生：是礼之中流也²⁵。

（[清]王先谦撰；沈啸环，王星贤点校：《荀子集解》，中华书局1988年版）

【注释】

1. 师：长也。
2. 勉：通“免”。

3. 丽：偶物。钟：秋分之音，万物至秋而成也。统：钟统众乐为君。实：成实。
廉：磬有隅棱。制：截断。箫：肃。妇好：柔婉。
4. “曷以知舞之意”句：此论舞意与众音繁会而应节，如人告语之熟，譁譁然也。
譁，语淳也。
5. 服组：华侈。
6. 险：衰也。
7. 匿：邪也。
8. 瘠：俭薄。墨：墨子之教，以薄为道也。
9. 穷：计无所出也。
10. 屈：竭也。先王为之立中道，故欲不尽于物，物不竭于欲。欲与物相扶持，故能长久，是礼所起之本意也。
11. 疏房：通明之房。疏，通也。
12. 称：谓各当其宜。
13. 罍芷：香草。
14. 养：犹“奉”。信：谓使万人见而信之，识至尊也。
15. 寝兕：武士处于甲冑者。持虎：以虎皮为弓衣，谓武士执持者。
16. 信至：马调良之极。
17. 孰：甚。要节：自要约以节义，谓立节也。
18. 费：用财以成礼，谓问远之属，是乃所以求奉养其财，不相侵夺也。
19. 说：悦。
20. “《清庙》之歌”句：一人倡，三人叹：言和之者寡也。县一钟：比于编钟为简略也。尚：上古。拊：乐器名。膈：当为“搏”，击。越：琴底孔。
21. 御：进用。
22. 持：扶助。
23. 险：不平之时。
24. 窕冶：妖美。
25. 隘：穷也。慑：犹“戚”也。中流：礼之中道。

【说明】

荀子专门作了一篇《乐论》以应付墨子的非乐论，开篇即旗帜鲜明地亮出儒家的观点：“夫乐者，乐也。”荀子举了四种乐，葬乐、军乐、郑卫之乐和雅乐对人的情感产生不同的影响。音乐与情感有密切的联系，荀子认为，完全可以通过乐来调节人的情绪与行为，使人的品性向善的方面转化，实现天下大治。荀子用亲历的事例，说明通过礼乐很容易实现“贵贱明，隆杀辨，和乐而不流，弟长而无遗，安燕而不乱”，王道是很容易地得到实施的。《礼论》说明了音乐与人的心理、品性以及政治之间的关系，统治者可以利用乐影响人的心理、引导人的行动。

第十一节 韩非子·十过

【解题】

《韩非子》为韩非所著。韩非(约前280—前233),战国后期韩国(今河南、山西一带)人,曾与李斯(约前280—前208)同受学于荀子。他继承和发展了荀子的法术思想,同时又吸收了法家学说,以法为中心,并结合术与势,为中国第一个统一专制的中央集权制国家的统治提供了理论依据,成为战国后期法家的集大成者。韩非子多次上书韩王,要求变法图强,不被采纳,于是发愤著书立说。秦王嬴政闻其名,遣书韩王强邀他出使秦国,却在秦国遭到李斯等人的诬害,在狱中自杀。事迹略见《史记·老子韩非列传》。《汉书·艺文志》著录《韩非子》55篇,注本有清王先慎《韩非子集解》和近人陈奇猷《韩非子集释》、《韩非子新校注》等。

昔者,卫灵公将之晋,至濮水之上¹,税车而放马²,设舍以宿。夜分³,而闻鼓新声者而说之,使人问左右,尽报弗闻。乃召师涓而告之曰:“有鼓新声者,使人问左右,尽报弗闻。其状似鬼神,子为我听而写之。”师涓曰:“诺。”因静坐抚琴而写之。师涓明日报曰:“臣得之矣,而未习也,请复一宿习之。”灵公曰:“诺。”因复留宿。

明日而习之,遂去之晋。晋平公觴之于施夷⁴之台。酒酣,灵公起曰:“有新声,愿请以示。”平公曰:“善”。乃召师涓,令坐师旷之旁,援琴鼓之。未终,师旷抚止之,曰:“此亡国之声,不可遂⁵也。”平公曰:“此道奚出⁶?”师旷曰:“此师延之所作,与⁷纣为靡靡之乐也。及武王伐纣,师延东走,至于濮水而自投,故闻此声者必于濮水之上。先闻此声者其国必削,不可遂。”平公曰:“寡人所好者音也,子其使遂之。”师涓鼓究⁸之。平公问师旷曰:“此所谓何声也?”师旷曰:“此所谓清商也。”公曰:“清商固最悲乎?”师旷曰:“不如清徵。”

公曰：“清徵可得而闻乎？”师旷曰：“不可。古之听清徵者，皆有德义之君也。今吾君德薄，不足以听。”平公曰：“寡人之所好者音也，愿试听之。”师旷不得已，援琴而鼓。一奏之，有玄鹤二八道⁹南方来，集于郎门之垓¹⁰；再奏之，而列；三奏之，延颈而鸣，舒¹¹翼而舞，音中宫商之声，声闻于天。平公大说，坐者皆喜。平公提觞而起，为师旷寿。反坐而问曰：“音莫悲于清徵乎？”师旷曰：“不如清角。”平公曰：“清角可得而闻乎？”师旷曰：“不可。昔者黄帝合鬼神于西泰山之上，驾象车而六蛟龙¹²，毕方并辖¹³，蚩尤居前，风伯进扫¹⁴，雨师洒道¹⁵，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇¹⁶伏地，凤皇覆上，大合鬼神，作为清角。今主君德薄，不足听之；听之，将恐有败。”平公曰：“寡人老矣，所好者音也，愿遂听之。”师旷不得已而鼓之。一奏，而有玄云从西北方起；再奏之，大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者散走。平公恐惧，伏于廊室之间。晋国大旱，赤地三年。平公之身遂癰病¹⁷。故曰：不务听治而好五音不已，则穷身之事也。

（陈奇猷著：《韩非子新校注》，上海古籍出版社 2000 年版）

【注释】

1. 濮水：陈地。
2. 税：舍也。
3. 夜分：夜半。
4. 施夷：“麋祁”一声之转。麋祁，地名也。
5. 遂：竟也。谓终曲。
6. 道：术也。言此新声之术何出。
7. 与：犹“为”也。
8. 究：谓终其曲。
9. 道：从也。

10. 郎：通“廊”。垓：通“危”。危，栋上也。为屋脊。

11. 舒：张也。

12. 驾象车而六蛟龙：以蛟龙若马而驾之，其数六也。
13. 毕方：神名也。辖：车轴专键。
14. 风伯：箕星也。进扫：除垢。
15. 雨师：毕星也。
16. 腾：通“滕”。滕蛇：龙类。
17. 瘡病：废疾。

【说明】

晋平公与卫灵公一起在施惠台听师旷鼓新声，导致晋国大旱，赤地三年。晋平公频繁享用女乐与女色，精神萎靡，病重不返，导致六卿擅权，三家分晋。这则寓言说明不听德音而听淫乐，必将导致失败的道理。儒家一贯主张崇古乐斥今乐，倡雅乐恶淫声，那些喜好新乐的国君，如齐威王、齐宣王、魏文侯、晋平公、卫灵公等，莫不受到儒家的批判。

第十二节 吕氏春秋

【解题】

《吕氏春秋》又名《吕览》，为战国末年秦国丞相吕不韦（前 292—前 235）组织属下门客集体编撰，系杂家代表作，分为十二纪、八览、六论。汉有高诱注，清毕沅有《吕氏春秋新校正》，近人许维通《吕氏春秋集释》，陈奇猷《吕氏春秋校释》。

大 乐¹

音乐之所由来者远²矣。生于度量³，本于太一。太一出两仪⁴，两仪出阴阳。阴阳变化，一上一下，合而成章⁵。浑浑沌沌，离则复合⁶，合则复离，是谓天常。天地车轮⁷，终则复始，极则复反，莫不咸当⁸。日月星辰，或疾或徐，日月不同，以尽其行⁹。四时代兴，或暑或寒，或短或长，或柔或刚。万物所出，造于太一，化于阴阳¹⁰。萌芽始震，凝濇以形¹¹。形体有处¹²，莫不有声。声出于和，和出于适。和适先王定乐¹³，由此而生。

天下太平，万物安宁。皆化¹⁴其上，乐乃可成。成乐有具，必节¹⁵嗜欲。嗜欲不辟，乐乃可务¹⁶。务乐有术，必由平出。平出于公¹⁷，公出于道。故惟得道之人，其可与言乐乎！亡国戮民，非无乐也，其乐不乐¹⁸。溺者非不笑也，罪人非不歌也，狂者非不武也¹⁹，乱世之乐有似于此。君臣失位，父子失处，夫妇失宜，民人呻吟，其以为乐也，若之何哉？

凡乐，天地之和，阴阳之调也。始生人者天也，人无事焉。天使人有欲，人弗得不求²⁰；天使人有恶，人弗得不辟²¹。欲与恶所受于天也，人不得兴焉，不可变，不可易²²。世之学者，有非乐者矣，安由

出哉²³？

大乐，君臣、父子、长少之所欢欣而说也。欢欣生于平²⁴，平生于道。道也者，视之不见，听之不闻，不可为状。有知不见之见、不闻之闻、无状之状者，则几²⁵于知之矣。道也者，至精²⁶也，不可为形，不可为名，彊（强）为之，谓之太一。故一也者制令，两也者从听²⁷。先圣择两法一²⁸，是以知万物之情。故能以一听政者，乐君臣，和远近，说黔首²⁹，合宗亲；能以一治其身者，免于灾，终其寿，全其天³⁰；能以一治其国者，奸邪去，贤者至，成大化³¹；能以一治天下者，寒暑适，风雨时³²，为圣人。故知一则明，明两则狂³³。

【注释】

1. 大乐：合于道之乐，与侈乐相对。
2. 远：久。
3. 度：《适音》“乐有适。何谓适？衷，音之适也。何谓衷？大不出钧，重不过石，小大轻重之衷也”。量：《音律》“三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上，林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下”。
4. 太一：太极，易，道。出：生也。两仪：天地。
5. 章：形，文采。阴阳变化，一上一下，合而成物。有形之物，皆有文采。
6. 离：散。合：会。
7. 轮：转，天地如车轮之转，环周复始。
8. 极：穷。咸：皆。当：合。
9. 不同：度有长短也，以尽其行度也。
10. 造：始，生。化：春生秋杀，因阴阳而变化。
11. 震：动。凜：或作“蹇”、“寒”，凝冻、凝结也。形：以成其形。
12. 处：孔窍，有孔窍就有声响。
13. 和适：衍文。此谓先王由于和心、行适而定乐也。
14. 化：犹“随”也。民人皆化其上，正说明上下相和。

15. 节：适也，参见《适音》篇。
16. 辟：作“僻”，谓不邪僻也。务：从事。
17. 公：正。
18. 戮民：遭受屠戮的人民。其乐不乐：不和与雅，故不乐也。
19. 溺者：落水者。《传》曰：“溺人必笑”，虽笑不欢。武：通“舞”，谓狂悖之人非不为舞蹈，然其虽舞蹈亦不欢乐。
20. 欲：贪也。人情有欲，故不得不有所求以满足其欲。
21. 恶：憎。辟：同“避”。
22. 兴：造成。
23. 非：否定。非乐者：墨家。出：犹“生”。
24. 平：和。
25. 几：近也。有人能是，近于知道也。
26. 精：微。
27. 一：道、君。两：万物、臣。为君者制令，为臣者听从。
28. 择：通“释”，弃也。法：用也。
29. 黔首：民也。
30. 天：性。
31. 化：教行也。
32. 适：和也。时：不差忒。
33. 明：显也，尊也。狂：乱也。

侈 乐¹

人莫不以其生生，而不知其所以生²；人莫不以其知知，而不知其所以知。知其所以知之谓知道；不知其所以知之谓弃宝。弃宝者必离其咎³。世之人主，多以珠玉戈剑为宝，愈多而民愈怨⁴，国人愈危，身愈危累，则失宝之情⁵矣。乱世之乐与此同⁶。为木革之声则若雷，为金石之声则若霆，为丝竹歌舞之声则若噪⁷。以此骇心气、动耳目、摇荡生⁸则可矣，以此为乐则不乐⁹。故乐愈侈，而民愈郁¹⁰，

国愈乱，主愈卑，则亦失乐之情矣。

凡古圣王之所为贵乐者，为其乐也。夏桀、殷纣作为侈乐，大鼓钟磬管箫之音，以巨¹¹为美，以众为观¹²；佞谀¹³殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见，务以相过，不用度量¹⁴。宋之衰也，作为千钟¹⁵；齐之衰也，作为大吕¹⁶；楚之衰也，作为巫音¹⁷。侈则侈矣，自有道者观之，则失乐之情。失乐之情，其乐不乐¹⁸。乐不乐者，其民必怨，其生必伤¹⁹。其生之与乐也，若冰之于炎日，反以自兵²⁰。此生乎不知乐之情，而以侈为务故也。

乐之有情，譬之若肌肤形体之有情性也。有情性则必有性养矣²¹。寒温劳逸饥饱，此六者非适²²也。凡养也者，瞻非适而以之适者也²³。能以久处其适，则生长²⁴矣。生也者，其身固静，感而后知，或使之也²⁵。遂而不返，制乎嗜欲²⁶；制乎嗜欲无穷则必失其天²⁷矣。且夫嗜欲无穷，则必有贪鄙悖乱²⁸之心、淫佚奸诈之事矣。故彊者劫弱，众者暴寡，勇者凌怯，壮者傲幼²⁹，从此生矣。

【注释】

1. 侈乐：谓乐器之种类多，数量多，体型特大，形状奇异，组成一支庞大乐队，其演奏之乐调则是佞谀殊瑰，发声则响若雷霆，或纷乱嘈杂，是衰亡之乐。
2. 以：用。
3. 离：同“罹”，遭也。咎：作“苦”。
4. 愈多而民愈怨：应作“宝愈多而民愈怨”。陈昌齐注文。
5. 情：实也。
6. 同：同于危、累。
7. 噪：叫，为丝竹歌舞之声则如叫嚷。
8. 生：性。
9. 不乐：不喜乐也。
10. 郁：怨。
11. 巨：大。

12. 观：壮丽。
13. 倣诡：詼诡，奇异也。
14. “务以相过”二句：不用乐之法，则故曰务相过。乐必用度量，且有其度量之标准。
15. 千钟：悬钟千枚。
16. 大吕：巨大之钟也。
17. 巫音：源于巫祝祷祠而具有浓厚民族风格之音乐也。
18. 不乐：不和与雅，故不乐也。
19. 生：性。伤：害。
20. 兵：灾也。原义为持斤砍伐，自砍伐其性，则是自为灾害。
21. 情性：“情”字皆当衍。
22. 适：中适。
23. 瞻：通“詹”，省察。
24. 长：久。
25. 或：指外物。谓人之生也，其身本静而无知，嗜欲扰乱其静而后知，故人由静而知，乃外物使之也。
26. 遂：往。制乎嗜欲：为嗜欲所制。
27. 天：性。
28. 悖乱：旧作“浮乱”。
29. 傲：简倨。

适 音¹

耳之情欲声²，心不乐，五音在前弗听；目之情欲色³，心弗乐，五色在前弗视；鼻之情欲芬香⁴，心弗乐，芬香在前弗嗅；口之情欲滋味⁵，心弗乐，五味在前弗食。欲之者，耳目鼻口也；乐之弗乐者⁶，心也。心必和平然后乐。心必乐然后耳目鼻口有以欲之。故乐⁷之务在于和心，和心在于行适。

夫乐有适，心亦有适。人之情：欲寿而恶夭，欲安而恶危，欲荣

而恶辱，欲逸而恶劳。四欲得，四恶除，则心适矣。四欲之得也，在于胜理⁸。胜理以治身则生全，生全则寿长矣。胜理以治国则法立，法立则天下服矣。故适心之务在于胜理。

夫音⁹亦有适：太巨则志荡，以荡听巨则耳不容，不容则横塞，横塞则振¹⁰；太小则志嫌¹¹，以嫌听小则耳不充，不充则不詹，不詹则窈¹²；太清则志危¹³，以危听清则耳溪极¹⁴，溪极则不鉴¹⁵，不鉴则竭；太浊则志下，以下听浊则耳不收¹⁶，不收则不抟¹⁷，不抟则怒。故太巨、太小、太清、太浊皆非适也。

何谓适？衷¹⁸音之适也。何谓衷？大不出钧，重不过石¹⁹，小大轻重之衷也。黄钟²⁰之宫，音之本也，清浊之衷也。衷也者适也。以适听适则和矣。乐无太，平和者是也²¹。故治世之音安以乐，其政平也；乱世之音怨以怒，其政乖也；亡国之音悲以哀，其政险²²也。凡音乐通乎政而移风平俗者也。俗定而音乐化之矣。故有道之世，观其音而知其俗矣，观其政而知其主矣²³。故先王必托于音乐以论²⁴其教。清庙之瑟，朱弦而疏越²⁵，一唱而三叹，有进乎音者矣。大飨之礼，上玄尊而俎生鱼²⁶，大羹不和，有进乎味者也²⁷。故先王之制礼乐也，非特以欢耳目、极口腹之欲也，将以教民平好恶、行礼义²⁸也。

【注释】

1. 适音：谓音当合于一定之标准，即大不出钧，重不过石。
2. 欲声：欲闻音声。
3. 欲色：欲视五色。
4. 欲芬香：欲嗅芬香。
5. 欲滋味：欲尝美味也。
6. 之：犹“与”也。“乐之弗乐”犹言悦乐与不悦乐。
7. 乐：读“悦乐”之“乐”。此段尚未言及音乐也。

8. 胜理：任理。胜犹任也。
9. 音：音调。此后论音乐。
10. 振：动，摇。
11. 嫌：作“慊”，不满也。
12. 詹：足也。窕：不满密也。
13. 危：在高而惧也。清音最悲，悲音则高而尖。
14. 溪极：空虚疲困。
15. 鉴：作“监”，借为“滥”，意犹擎（搅）聚也。
16. 不收：不收聚，越散。
17. 不抟：不专一。
18. 衷：为言不轻不重。
19. 大不出钧，重不过石：谓钟音律度之大者不得超过钧所发之音，钟之重不得超过百二十斤。
20. 黄钟：标准音。
21. 乐无太：乐器无越乎制。平：衍字。
22. 险：危。
23. “观其音”二句：应作“观其音而知其俗矣，观其俗而知其政矣，观其政而知其主矣”。
24. 论：明。
25. 朱弦：练朱弦，练则声浊。越：瑟底孔也，画疏使声迟也。
26. 大飧：飧上帝于明堂也。玄尊：明水也。俎：古代祭祀时用以载牲的礼器。
27. 大羹不和：肉汁未和五味者也。
28. 平：正。行：推行、履行。

古 乐¹

乐所由来者尚²也，必不可废。有节有侈，有正有淫矣³。贤者以昌，不肖者以亡⁴。

昔古朱襄氏⁵之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解⁶，果实不

成，故士达⁷作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。

昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阙⁸：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》⁹，五曰《敬天常》，六曰《达¹⁰帝功》，七曰《依地德》，八曰《总万物之极》。

昔陶唐氏¹¹之始，阴多滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁阏而滞著¹²，筋骨瑟缩¹³不达，故作为舞以宣导之。

昔黄帝令伶伦¹⁴作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴¹⁵，取竹于嶰溪之谷，以生空窍厚钧者¹⁶，断两节间，其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫¹⁷，吹曰舍少¹⁸。次制十二简，以之阮隃之下，听凤皇之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫，适合¹⁹；黄钟之宫皆可以生之。故曰：黄钟之宫，律吕之本²⁰。黄帝又命伶伦与荣将铸十二钟，以和五音，以施《英》、《韶》²¹。以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰《咸池》²²。

帝颡项生自若水，实处空桑²³，乃登为帝。惟天之合，正风乃行²⁴，其音若熙熙凄凄锵锵。帝颡项好其音，乃令飞龙作乐，效八风之音²⁵，命之曰《承云》，以祭上帝²⁶。乃令夔先为乐倡²⁷。夔乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英²⁸。

帝喾命咸黑作为声歌²⁹：《九招》、《六列》、《六英》。有倕作为鞀、鼓、钟、磬、苓、管、埙、篪、鞀、椎、锤³⁰。帝喾乃令人拊鼓鞀，击钟磬、吹苓、展管篪³¹。因令凤鸟、天翟舞之³²。帝喾大喜，乃以康帝德³³。

帝尧立，乃命质³⁴为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞀置缶而鼓之³⁵，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌³⁶五弦之瑟，作以为十五弦之瑟。命之曰《大章》，以祭上帝。

舜立，仰延³⁷，乃拌瞽叟之所为瑟，益之八弦，以为二十三弦之瑟。帝舜乃令质修《九招》、《六列》、《六英》，以明帝德³⁸。

禹立，勤³⁹劳天下，日夜不懈。通大川，决壅塞，凿龙门，通涿水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏箴》九成，以昭其功⁴⁰。

殷汤即位，夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之。汤于是率六州⁴¹以讨桀罪。功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大护》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》、《六英》，以见其善⁴²。

周文王处岐，诸侯去殷三淫而翼文王⁴³。散宜生⁴⁴曰：“殷可伐也。”文王弗许。周公旦乃作诗曰：“文王在上，于昭于天。周虽旧邦，其命维新。”以绳⁴⁵文王之德。武王即位，以六师伐殷。六师未至，以锐兵克之于牧野。归，乃荐俘馘于京太室，乃命周公作为《大武》⁴⁶。

成王立，殷民反⁴⁷，王命周公践伐之。商人服象⁴⁸，为虐于东夷。周公遂以师逐之，至于江南。乃为《三象》，以嘉⁴⁹其德。

故乐之所由来者尚矣，非独为一世之所造也。

（陈奇猷释：《吕氏春秋新校释》，上海古籍出版社 2002 年版）

【注释】

1. 此篇论述自朱襄氏至周成王历代乐舞之由来。
2. 尚：曩，久也。
3. 节：适也。侈：大也。正：雅也。淫：乱也。
4. 昌：盛也。亡：灭也。
5. 朱襄氏：传说中的远古部落名，这里指部落首领，列在炎帝神农氏之前。
6. 风：阳炎之气。解：落也。
7. 士达：朱襄氏之臣。
8. 葛天氏：传说中的远古部落名，这里指部落首领。阙：终。八阙：舞乐的八章。
9. 遂：顺。奋：茂盛。
10. 达：彻也，通也。

11. 陶唐氏：应作“阴康氏”。
12. 阨：读“遏止”之“遏”。著：积滞。
13. 瑟缩：收缩。瑟：嗇也，收也。
14. 伶伦：黄帝臣。
15. 大夏：地名。阮隃：山名，据毕沅等校，应为昆仑。
16. 嶰谿：山谷名。空：孔。厚：大。钧：均。
17. 三寸九分：作“九寸”。考管乐音调之高低，即振数之大小，决定于音速、管长、管径以及开管或闭管。今以闭管长九寸计算，其音与 G 相同。此音取为黄钟之宫，正是中和之音、清浊之衷。
18. 舍少：九寸之竹，舍其一端而吹之，其主音为“舍”，其收音为“少”，盖“舍少”音为 Shia-Shiau，而 a 之收音即为 au，故“舍少”实为一音之音尾。
19. 合：和谐。
20. 黄钟之宫：六律六吕皆可以生之，故言为律吕之本。
21. 施：敷陈也。《英》、《韶》：《六英》、《韶》两种乐名简称。
22. 《咸池》：黄帝乐名。
23. 若水：弱水。空桑：地名。
24. 惟天之合：德与天和。正风：言八方之风各得其正。
25. 飞龙：乐人名。八风：八方之风。
26. 上帝：昊天上帝。
27. 蝉：乐人名。倡：始也。
28. 英英：和盛之貌。
29. 声歌：“声”作“唐”，同“康”，康歌，盛大的乐舞。
30. 苓：即“笙”。“鞀、椎、锤”疑衍字。
31. 拊：两手相击。展：演奏。
32. 鸟：作“凰”。翟：山雉尾长者。
33. 康：盛也。有褒美彰明之意。
34. 质：作“夔”。
35. 置：以网蒙覆四面。鼓：击。

36. 拌：作“判”，分。
37. 仰延：人名。
38. 《九招》、《六列》、《六英》：乐名。
39. 勤：忧。
40. 九成：九奏，九章。昭：明。
41. 六州：中国有九州，此言“率六州”，盖取义于“三分天下有其二”也。
42. 善：美。
43. 三：作“之”。翼：佐。
44. 散宜生：文王四臣之一也。
45. 绳：誉也。
46. 太室：太庙之中央室也。《大武》：周乐。
47. 反：判。
48. 商人：作“南人”。象：乐名。
49. 嘉：美也。

【说明】

《吕氏春秋》比较全面地记载了先秦的音乐史料。《大乐》篇论述了音乐产生历史十分悠久，音乐产生的基础是道。《古乐》记载了自朱襄氏以来雅乐创演的历史。《侈乐》记载了淫乐发展的历史。《适音》则论述了中和之乐的理论。

第二章 两汉乐论

导论

第二节 春秋繁露·楚庄王 董仲舒

第四节 史记·乐书 司马迁

第六节 新论·琴道 桓 谭

第八节 汉书·艺文志 班 固

第一节 淮南子 刘 安

第三节 礼记·乐记

第五节 说苑 刘 向

第七节 白虎通论·礼乐 班 固

第九节 论衡·感虚篇 王 充

导 论

公元前 221 年,秦王嬴政完成了大统一,形成了我国历史上第一个以汉族为主体的统一的多民族的中央集权制国家。由于秦始皇和秦二世的横征暴敛,导致了秦王朝迅速灭亡。汉初几代统治者吸取了秦朝覆灭的教训,不断改进分封制,逐步限制诸侯王国权力,大步推进中央集权化进程。在巩固政权和发展经济的同时,努力建立一整套意识形态体系和文化思想体系,这其中就涉及音乐思想。

汉初统治者实行“无为而治”。《淮南子》发扬了道家的音乐思想,反对为统治者歌功颂德的雅乐和满足感官享乐的音乐,主张音乐应当兼顾人民的生活状况。

经过约七十年的治理后,西汉政局稳定、经济繁荣,清静无为的方针已不再适合统治者的需要。武帝当政后,儒家音乐美学思想已经占据统治地位。董仲舒大力宣扬“天人合一”,从“天人感应”的思想体系出发,强调了音乐的教化功能。

《乐记》是中国早期重要的文艺理论专集,是中国音乐美学史上的一座高峰,是对先秦音乐理论的全面总结,中国的传统音乐美学思想至《乐记》已经定型,此后两千多年的音乐美学思想基本上没有超出其思想范围。^①《乐记》的整理经过数次,到汉代逐渐形成定本。^②

汉哀帝时期开始奉行谶纬迷信,至东汉光武帝刘秀时达到极致,于中元元年“宣布图谶于天下”,确立了谶纬神学的重要地位。班固记录整理的《白虎通论》中的《礼乐》篇大量抄引典籍,重复前人的思想,很少提出新颖的看法和意见,但在某些方面仍具有一定的创新。首先,它提出郑声“淫色”说,将郑声与“佞人”并提,强调其声、情的“过度”、“邪恶”,认为其不合于礼,违背于礼。其次,《白虎通论》深受阴阳家“天人合一”思想的影响,用八风、六

① 蔡仲德著:《中国音乐美学史》(修订版),北京:人民音乐出版社 2003 年版,第 259—260 页。

② 杨襄著:《郑玄与东汉〈乐记〉校注》,《音乐艺术》2016 年第 4 期。

律、四时来解释乐舞等级、舞佾人数，蕴涵着“法八风、六律、四时”、“乐所以顺气变化万民，成其性命”的深意。第三，论及四夷之乐。规定四夷之乐都必须是圣王制作，它认为圣王之所以能制作四夷之乐，是因为他能“推行道德，调和阴阳，覆被夷狄”，这就带有更浓厚的阴阳五行、“天人合一”思想色彩。宣扬圣王之功德广被四夷是制作四夷之乐的目的，这有利于封建大一统中央集权的巩固。《白虎通论》及各种纬书中对礼乐的解释都显得十分庸俗。“乐者阳也，故以阴数八风六律四时也。八风六律者，天气也，助天地成万物者，亦犹乐顺气变化，万民其性命也”；“乐者阳也”，“礼者阴也”，“乐以象天，……人无不合天地之气，有五常之性者，故乐所以荡涤，反其邪恶也。”（《白虎通论·礼乐》）其荒谬地阐发了音乐的教化性和神秘性，说明儒家思想日趋僵化，必须另辟蹊径。

这种污浊的学术风气遭到了桓谭、王充的强烈反对。桓谭在《新论》中指出，“柷敔（雅乐）不如流郑之乐”，提倡民间音乐“郑声”，对古雅乐则持抨击态度。王充在《论衡》中揭示“把郑卫新声说成殷纣旧乐”、“传书言杞梁氏之妻向城而哭，城为之崩”、“传书言邹衍无罪见拘于燕，当夏五月仰天而叹，天为陨霜”等这类传说是“原省其实，殆虚言也”，并力黜其荒诞，强调“实者类乐声不能致此”，对汉代神秘主义音乐思潮、对音乐领域中猖獗一时的讖纬神学、“天人感应”论进行猛烈打击，有力地批判了长期存在的“淫乐亡国”论。

汉代音乐理论中，诸子百家哲学思想并存，儒道始终占优势，儒道两家音乐理论反复攻诘，并逐渐融合。

第一节 淮南子 刘 安

【解题】

刘安(前179—前122),沛郡沛县(今江苏沛县)人,汉高祖刘邦之孙,刘长之子,袭父为淮南王。好读书、鼓琴,善文辞,作《离骚传》。招致宾客方术之士数千人,著《淮南子》。后因谋反事发自杀。《史记》、《汉书》有传。《原道训》为今存《淮南子》第一篇,取本道根真,包裹天地,以历万物之意。《本经训》为第八篇,取本经造化出于道,治乱之由得失有常之意。

原 道 训

夫无形¹者,物之大祖也;无音声,声之大宗也。是故……听之不闻其声……无形而有形²生焉,无声而五音鸣焉。……是故有生于无,实出于虚。……音之数不过五,而五音之变不可胜听³也;……色之数不过五,而五色之变不可胜观也。故音者,宫立而五音形矣;……色者,白立而五色成矣;道者,一立而万物生矣。

……乐亡乎富贵而在于德和⁴。……所谓乐者,岂必处京台、章华⁵,游云梦、沙丘,耳听《九韶》、《六莹》,口味煎熬芬芳,驰骋夷道,钓射鹄鹇之谓乐乎⁶? 吾所谓乐者,人得其得者也⁷。夫得其得者,不以奢为乐,不以廉为悲⁸。……圣人以身役物,不以欲滑和⁹。是故其为欢不忻忻,其为悲不惓惓¹⁰,万方百变,消摇而无所定,吾独慷慨遗物,而与道同出¹¹。……能至于无乐者,则无不乐,无不乐则至极乐矣¹²。

夫建钟鼓,列管弦,席旗茵,傅旄象¹³,耳听朝歌北鄙靡靡之乐¹⁴,齐靡曼之色,陈酒行觞¹⁵,夜以继日,强弩弋高鸟¹⁶。走犬逐狡兔,此其为乐也,炎炎赫赫,怵然若有所诱慕¹⁷;解车休马,罢酒彻乐,而心忽然若有所丧¹⁸,怅然若有所亡也。是何则? 不以内乐外,

而以外乐内¹⁹。乐作而喜，曲终而悲，悲喜转而相生，精神乱营，不得须臾平²⁰。察其所以不得其形，而日以伤生，失其得者也²¹。

（何宁撰：《淮南子集释》，中华书局1998年版）

【注释】

1. 无形：道。
2. 有形：万物也。
3. 胜：尽。
4. 德：通“得”。和：平和，无哀乐。
5. 京台、章华：楚之大台。
6. 味：品尝。夷道：平坦大道。钓射：这里作偏义复词，单言射。鹄鹑：“鸟名也，长胫绿身，形似雁。”
7. 人得其得：人得以保存他所得到的（即天赋的）平和本性。“吾所”二句：与“乐亡乎富贵，而在于德和”之意相同。
8. 以：因。廉：俭。
9. 役物：役于物，被外物所束缚，驱使。滑：乱。
10. 忻忻：欣欣，喜乐貌。惓惓：忧愁貌。
11. 消摇：动摇。慷慨遗物：胸襟开阔，超然物外。同出：同处。
12. 至极乐：达于极乐的境界。极乐，即“至乐”。
13. 席旃茵：坐毡毯。席，坐，古人席地而坐。旃(zhān)，通“毡”。茵，毯子。傅旒象：排列旌旗仪仗。傅，同“敷”，陈列。旒象，以象牙为饰的旌旗。
14. 朝歌：纣都。鄙：朝歌在北方，故称之为“北鄙”。
15. 齐：列也。靡曼：美色也。行觞：依次斟酒。
16. 弩：用机括发箭的弓。弋：用绳系在箭上射。
17. 炎炎：盛貌。赫赫：显赫貌。怵然：向往之状。诱：进。慕：有所思。
18. 彻：通“撤”，撤除。忽然：失意貌。
19. 以内乐外：指内心平和，遇任何外物都逍遥自得。以外乐内：指靠外物娱乐内心。
20. 乐：音乐。转而相生：交替产生。营：惑。平：平和，不悲也不喜。

21. 不得其形：不得乐之形也。生：生气，精神。

本 经 训

古之人同气于天地，与一世而优游¹。当此之时，无庆贺之利，刑罚之威，礼、义、廉、耻不设，毁、誉、仁、鄙²不立，而万民莫相侵欺暴虐，犹在于混冥之中³。

逮至衰世，人众财寡，事力劳而养不足⁴，于是忿争生，是以贵仁；仁鄙不齐，比周朋党，设诈谲⁵，怀机械巧故之心，而性失矣⁶，是以贵义；阴阳之情，莫不有血气之感⁷，男女群居，杂处而无别，是以贵礼；性命之情，淫而相胁，以不得已则不和⁸，是以贵乐。是故仁、义、礼、乐者，可以救败，而非通治之至也⁹。夫仁者，所以救争也；义者，所以救失也；礼者，所以救淫也；乐者，所以救忧也。神明定于天下而心反其初，心反其初而民性善，民性善而天地阴阳从而包之¹⁰，……则仁义不用矣。道德¹¹定于天下而民纯朴，则目不营于色，耳不淫于声，坐俳而歌谣，被发而浮游¹²，虽有毛嫱、西施¹³之色，不知说也，《掉羽》、《武象》¹⁴不知乐也，淫佚无别¹⁵不得生焉。由此观之，礼乐不用也。是故德衰然后仁生，行沮然后义立，和失然后声调，礼淫然后容饰¹⁶。是故知神明然后知道德之不足为也，知道德然后知仁义之不足行也，知仁义然后知礼乐之不足修也。

【注释】

1. “同气”句：与天地混同，但有一气，无知无欲，平和淡漠。与万物为友，悠闲而自得。一世：指世间万物。
2. 仁：指有德。鄙：指无德。
3. 混冥：混，大也。“大冥之中”，谓道也。
4. 逮：及，到。“事力”句：劳作勤苦而供养不足。
5. 比周朋党：结党营私，排除异己。比周，语出《论语·为政》“君子周而不比，小人比而不周”，“周”原指与人团结，“比”指与小人团结，“比周”连用则与

“比”同义。朋党，同类人为自私目的而互相勾结。谄(xǔ)：谋也。

6. 机械巧故：虚伪巧诈。故，巧伪。性失：失其纯朴之性。
7. 阴阳：这里指雄雌、男女。情：本性，本能。血气：感情。血气之感：指感情互相吸引。
8. 性命：即本性，天性。性命之情，自然的感情。淫而相胁：人人都放纵无度，使互相侵犯。不得：得不到满足。已：语助词，无义。
9. 败：衰世。“是故”二句，仁、义、礼、乐只可挽救衰败的世道，却不是通向治世的最好途径。
10. 神明：指自然无为的“道”的精神。初：始也，未有情也，未有情欲故性善也。包：护佑。
11. 道德：出于自然本性的道德。
12. 俳：戏谑。浮游：漫游。“坐俳”二句，形容“以内乐外”，逍遥自得，无时不乐，无处不乐之状。
13. 毛嫱：传说中的美女。西施：春秋时越国美女。
14. 《棹羽》、《武象》：皆周朝雅舞名。
15. 无别：指男女无别。
16. 沮(jǔ)：败坏。和：指平和之性。礼：指人伦关系。

凡人之性，心和欲得则乐，乐斯动，动斯蹈，蹈斯荡，荡斯歌，歌斯舞，歌舞节则禽兽跳矣¹。……故钟、鼓、管、箫、干、鍼²、羽、旄，所以饰喜也。……必有其质，乃为之文。

古者圣人在上，政教平，仁爱洽³，上下同心，君臣辑睦¹，衣食有余，家给人足，父慈子孝，兄良弟顺，生者不怨，死者不恨，天下和洽⁵，人得其愿，夫人相乐，无所发矜。故圣人为之作乐以和节之⁶。末世之政，田渔重税，关市急征⁷，泽梁毕禁，网罟无所布，耒耜无所设⁸，民力竭于徭役，财用殫于会赋⁹，居者无食，行者无粮，老者不养，死者不葬，赘妻鬻子，以给上求，犹弗能赡，愚夫蠢妇，皆有流连之心¹⁰、凄怆之志，乃¹¹使

始为之撞大钟、击鸣鼓、吹竽笙、弹琴瑟，失乐之本矣。……

故……乐者所以致和，非所以为淫也¹²。……本立而道行，本伤而道废¹³。

【注释】

1. 心和：不喜不怒。欲得：无违。动：身体活动。蹈：足蹈。荡：心情激荡。
2. 鍼：同“戚”，斧子。
3. 洽：浸润，感化。
4. 辑睦：和睦。
5. 和洽：融洽。
6. 夫人：众人。贶：赐予。无所发贶：但中心相乐，无以发其恩赐也。即无从抒发喜乐感恩之情。和节：调和并加以节制。
7. 田：田猎。关：交通要道。市：贸易地点。急：紧。急征：重税。
8. 禁：设关收税。罟：网的总名。耒耜(lěi sì)：古代耕地翻土工具，“耒”是耒耜的柄，“耜”是耒耜的铲，后用作农具的总称。
9. 徭役：国家强迫平民从事的无偿劳动。殫：尽。会(kuài)赋：即赋税。
10. 贖：抵押。鬻：卖。贍：足够。流连：流离。流连之心，指流离失所的忧虑。
11. 乃：这才。
12. “乐者”二句：乐荡人之邪志，存人之正性，致其中和而已，非所为自淫过也。
13. 本：指乐之“本”，即和乐的内心。道：指乐的作用，使人喜乐。

【说明】

《淮南子》的音乐美学思想丰富而深刻，以“道”作为哲学和美学理论的最高范畴，推崇天地造化之美，认为恰当的文饰能够收到很大的社会效果；主张艺术创作是一个有充于内而成象于外的表现过程，强调艺术创作须有真情真感。其思想以道家思想为基础，融合了儒家、阴阳家思想，成为西汉新道家思想的产物。它对魏晋时期的音乐美学思想，包括对《声无哀乐论》的思想有一定影响。在中国美学思想漫长的发展历史中，《淮南子》的美学思想上承先秦，下启魏晋，是一个不容忽视的重要历史环节。

第二节 春秋繁露·楚庄王¹ 董仲舒

【解题】

董仲舒(前179—前104),西汉今文经学家。广川(今河北省枣强县东)人。早年治《春秋公羊传》和阴阳五行学说,任汉景帝博士,向汉武帝建议“罢黜百家,独尊儒术”,被采纳。《春秋繁露》中“天人合一”、“天人感应”等带有神秘色彩的思想,将儒家思想系统化。

问者曰:“物改而天授,显矣²。其必更作乐³,何也。”

曰:“乐异乎是⁴。制为应天改之,乐为应人作之。彼之所受命⁵者,必民之所同乐也。是故大改制于初,所以明天命也;更作乐于终,所以见天功也⁶。缘天下之所新乐,而为之文曲⁷,且以和政,且以兴德。天下未(徧)遍合和,王者不虚作乐。乐者,盈于内而动发于外者也。应其治时,制礼作乐以成之。成者,本末、质文,皆以具矣⁸。是故作乐者,必反天下之所始乐于己以为本⁹。”

“舜时,民乐其昭尧之业也,故《韶》,《韶》者昭¹⁰也;禹时,民乐其三圣相继,故《夏》,《夏》者大也¹¹;汤时,民乐其救之于患害也,故《濩》¹²。《濩》者救也;文王时,民乐其兴师征伐¹³也,故《武》,《武》者伐也。四者天下同乐之一也。其所同乐之端¹⁴,不可一也。作乐之法,必反本之所乐。所乐不同事,乐安得不世异¹⁵? 是故舜作《韶》而禹作《夏》,汤作《濩》而文王作《武》,四乐殊名,则各顺其民始乐于己也,吾见其效¹⁶矣。

“《诗》云:‘文王受命,有此武功。既伐于崇,作邑于丰。’乐之风也¹⁷。又曰:‘王赫斯怒,爰整其旅¹⁸’,当是时,纣为无道,诸侯大乱,民乐文王之怒而咏歌之也¹⁹。周人德已洽,天下²⁰反本以为乐,谓之

《大武》，言民所始乐者武也云尔。故凡乐者，作之于终，而名之以始，重本之义也。由此观之，正朔、服色²¹之改，受命应天；制礼作乐之异，人心之动也。二者离而复合²²，所为一也。”

（王心湛校勘：《春秋繁露集解》，广益书局1936年版）

【注释】

1. 《楚庄王》：《春秋繁露》的首篇。楚庄王（？—前591），又称荆庄王，芈姓，熊氏，楚穆王之子。春秋时期楚国最有成就的君主，春秋五霸之一。
2. 物：正（zhēng）朔、服色等制度。天授：天的授予，天的旨意。显：明显。
3. 更作乐：重新制作礼乐。
4. 是：物、制，即居处、称号、正朔、服色等制度。
5. 命：天命。
6. 终：各种制度改革之终。见：读为“现”，显示。
7. 缘：依据。所新乐（lè）：改朝代、立新王。文曲：乐章，曲调。
8. 成之：完成礼乐。本：质，内容，功业，功德。末：文，形式，礼仪形式、文采乐章。以：同“已”。
9. 己：作乐的新王。天下所始乐于己：自己（作乐的王）据以建立王位而为天下所赞同的功业。
10. 昭：彰明，发扬。
11. 三圣：尧、舜、禹。大：光大。
12. 之：代指民。患害：夏桀的暴政。護（hù）：即漠、护、大护。
13. 征伐：伐商纣。
14. 端：头绪，引申为缘由。
15. 本：原本，起初。世异：随世而异。
16. 效：效验，验证。
17. 《诗》：指《诗·大雅·文王有声》。崇：商时国名，在今河南嵩县北。传至崇侯虎，为周文王所灭。丰：亦作“酆”，即“丰京”，在今陕西长安西南、丰河以西。文王伐崇后自岐迁都于此。后武王迁于镐，丰仍为政治文化重镇。乐：快乐，喜欢。风：乐曲，歌曲。

18. “王赫”二句：出自《诗·大雅·皇矣》。赫：勃然怒貌。斯、爰：语助词义。旅：军旅。
19. “当是时”四句：以《皇矣》为歌颂文王伐纣诗乐，有误。《皇矣》只涉及文王伐密、伐崇事，伐纣则是武王事。
20. 周：指周部族。洽：浸润，感化。
21. 正朔：即历法。正是一年的开始，朔是一月的开始，正朔即一年的第一。服色：每一朝代所定的车马祭祀的颜色。
22. 离：改制、作乐的时间先后不同，改、作的根据（“应天”“应人”）也不同。合：改制、作乐的目的相同，都是奉天法古，不易其道，都是为了巩固新王的统治。

【说明】

董仲舒追述了舜、禹、汤、周四位新王制礼作乐的缘由，认为制礼作乐既要顺应天命，也要切合民心。

第三节 礼记·乐记

【解题】

蔡元培说：“吾国言乐理者，以《乐记》为最古。”《乐记》是中国先秦音乐理论的集大成，对中国音乐，乃至中国艺术产生了重大而深远的影响。《乐记》在汉代经几次整理，最终得以保存。今存《乐记》分为乐本、乐论、乐礼、乐施、乐言、乐象、乐情、魏文侯、宾牟贾问、乐化、子贡问乐凡十一章。

乐 本

凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形¹于声。声相应，故生变，变成方²，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐³。

乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀⁴；其乐心感者，其声啍以缓⁵；其喜心感者，其声发以散⁶；其怒心感者，其声粗以厉⁷；其敬心感者，其声直以廉⁸；其爱心感者，其声和以柔；六者非性⁹也，感于物而后动。

是故先王慎所以感之者：故礼以道¹⁰其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼乐刑政，其极一也，所以同民心而出治道¹¹也。

凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文¹²谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困¹³。声音之道与政通矣。

宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物¹⁴。五者不乱，则无怙懣之音矣¹⁵。宫乱则荒，其君骄；商乱则陂，其官坏；角乱则忧，其民怨；徵乱则哀，其事勤；羽乱则危，其财匮¹⁶。五者皆乱，迭相陵，谓

之慢¹⁷。如此，则国之灭亡无日矣。

郑卫之音¹⁸，乱世之音也，比于慢矣。桑间濮上之音¹⁹，亡国之音也，其政散，其民流，诬上行私²⁰而不可止也。

凡音者，生于人心者也；乐者，通于伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣；是故不知声者不可与言音，不知音者不可与言乐，知乐则几²¹于礼矣。礼乐皆得谓之有德，德者得也。

是故乐之隆，非极音也；食飧之礼，非致味也²²。《清庙》之瑟，朱弦而疏越，一倡而三叹，有遗音者矣²³；大飧之礼，尚玄酒而俎腥鱼，大羹不和，有遗味者矣²⁴。是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也²⁵。

人生而静，天之性也；感于物而动，性之欲也。物至知知，然后好恶行焉²⁶。好恶无节于内，知诱于外，不能反躬，天理灭矣²⁷。夫物之感人无穷，而人之好恶无节，则是物至而人化物也²⁸。人化物也者，灭天理而穷人欲者也。于是有悖逆诈伪之心，有淫佚作乱之事。是故强者胁弱，众者暴²⁹寡，知者诈愚，勇者苦³⁰怯，疾病不养，老幼孤独不得其所，此大乱之道也！

是故先王之制礼乐，人为之节：衰麻哭泣，所以节丧纪也³¹；钟鼓干戚，所以和安乐也；昏姻冠笄，所以别男女也；射乡食飧，所以正交接也³²。礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之，礼乐刑政四达而不悖，则王道³³备矣。

〔清〕阮元刻：《十三经注疏·礼记正义》，中华书局1980年版）

【注释】

1. 形：表现。
2. 方：有组织的音调。

3. 比：组合。乐：用作动词，演奏。干：盾。戚：斧。干、戚为古代武舞的舞具。羽：野鸡毛。旄：牦牛毛。羽、旄为古代文舞的舞具。
4. 噍(jiāo)以杀(shài)：急促而短小。
5. 啍(chǎn)以缓：宽舒而徐缓。
6. 发以散：发扬而自由。
7. 粗以厉：激烈而严厉。
8. 直以廉：正直而庄重。
9. 性：人的本性。
10. 道：通“导”。
11. 治道：指太平世道。
12. 文：文章，引为有组织的音调。
13. 和：和顺。乖：反常。思：悲。
14. “宫为君”五句：以五音比附君、臣、民、事、物。
15. 五者：五音。怙懣：声音不和貌。
16. 荒：乐调散漫。陂：偏邪不正。事勤：劳役繁重。
17. 迭：互。陵：侵犯。慢：无节制。
18. 郑卫之音：春秋时郑、卫地区的民间音乐，抒情，少节制，与体现中和之美的雅乐相左，受到儒家贬斥。
19. 桑间濮上：濮水之上、桑林之间，在春秋时卫境内，男女于此相聚相悦，发为音乐，自然少节制。桑间濮上之音即郑卫之音。
20. 诬上行私：欺瞒君上，图谋私利。
21. 几(jī)：接近。
22. 隆：隆盛。极音：极尽声音之美。食飧(sì xiǎng)之礼：宗庙裕祭之礼，即集合远近祖先神主于太庙合祭。
23. 《清庙》：《诗·周颂》的首篇，《诗序》称为祭祀文王之歌，郑玄《注》以清庙为祭祀文王之宫，后来作为宗庙的通称。朱弦：指朱红色的熟弦，即练过的弦，声音沉浊。疏：相通。越(huó)：瑟底的小孔。倡：同“唱”。
24. 玄酒：水，祭祀时用。俎(zǔ)：祭祀时的礼器。腥鱼：生鱼。大羹：肉汁。

和(huò):加调料。

25. 反:回复。人道之正:即人之正道。

26. 知知:前一“知”用为名词,读“智”;后一“知”用为动词。行:表现。

27. 知:犹“欲”。反躬:恢复本性。反,同“返”。躬,犹“己”。

28. 人化物:人被物同化。

29. 暴:侵犯。

30. 苦:折磨。

31. 衰(cuī)麻:指古代丧服,以粗麻布制成,披于胸前。丧纪:犹“丧事”。

32. 冠笄:古代男子二十而加冠,女子十五而加笄,表示成年。射:指大射礼,习射时举行。乡:举行射礼时饮酒,称乡饮酒礼。食飧:此指以酒食款待宾客。正:犹端正。交接:即交往。

33. 王道:相对霸道而言,指以仁义取天下、治天下。

【说明】

皇侃认为,《乐本》章主要讲外物、人心、音乐三者之间关系:其一是音乐随人心而产生,其二是人心随外物而变化,其三是人心随音乐而变动。

乐 论

乐者为同,礼者为异¹。同则相亲,异则相敬。乐胜则流,礼胜则离²。合情饰貌者,礼乐之事也³。礼义立则贵贱等矣⁴;乐文同则上下和矣⁵;好恶著则贤不肖别矣⁶;刑禁暴,爵举贤,则政均⁷矣。仁以爱之,义以正之,如此则民治行矣⁸。

乐由中出,礼自外作⁹。乐由中出故静,礼自外作故文¹⁰。大乐必易,大礼必简¹¹。乐至则无怨,礼至¹²则不争。揖让¹³而治天下者,礼乐之谓也。暴民不作,诸侯宾服,兵革不试,五刑不用,百姓无患,天子不怒。如此则乐达矣¹⁴。合父子之亲,明长幼之序,以敬四海之内,天子如此则礼行矣¹⁵。

大乐与天地同和,大礼与天地同节¹⁶。和,故百物不失;节,故祀天祭地¹⁷。明则有礼乐,幽则有鬼神,如此则四海之内合敬同爱矣¹⁸。礼者殊事,合敬者也;乐者异文,合爱者也¹⁹。礼乐之情同,故明王以相沿也²⁰。故事与时并,名与功偕²¹。故钟鼓管磬,羽籥干戚,乐之器也;屈伸、俯仰、缀兆、舒疾,乐之文也²²。簠簋、俎豆、制度、文章,礼之器也;升降、上下、周还、裼裘,礼之文也²³。故知礼乐之情者能作,识礼乐之文者能述²⁴。作者之谓圣,述者之谓明。明、圣者,述作之谓也。

乐者,天地之和也;礼者,天地之序也²⁵。和故百物皆化,序故群物皆别²⁶。乐由天作,礼以地制²⁷。过制则乱,过作则暴²⁸。明于天地,然后能兴²⁹礼乐也。论伦无患,乐之情也;欣喜欢爱,乐之官也³⁰。中正无邪,礼之质也;庄敬恭顺,礼之制也³¹。若夫礼乐之施于金石,越于声音,用于宗庙社稷,事乎山川鬼神,则此所与民同也³²。

【注释】

1. 同: 共同之点,指人的共同本性。异: 差异之处,指贵贱,上下的等级差异。
2. 胜: 过,过分,指过分偏重。流: 放纵,无节制。离: 隔离,不亲近。
3. 合情: 和合感情,使之不离折。饰貌: 端正态度行为,使之不放纵。事: 指职能,功能。
4. 礼义: 礼的制度。等: 等级分明。
5. 乐文: 乐的曲调。同: 和谐。和: 和睦。
6. 著: 分明。
7. 均: 均平,公正。
8. 仁: 这里指乐。之: 民。义: 事之宜,指思想行为合乎一定的规范,这里指礼。正: 纠正,教导。民治: 治民之事。行: 顺利推行。
9. 中: 指内心。外: 指外貌行为。
10. 静: 平静。文: 文饰,指一定的形式规定,即礼节、仪式。

11. 大乐：理想的乐。易：平易。大礼：理想的礼。简：简朴。
12. 至：到达，推行。
13. 揖让：古代宾主相见的礼节，这里引申为谦让、礼让。
14. 暴民：强暴不法之民。封建统治者历来称起义者为“暴民”。不作：不犯上作乱。宾服：臣服，按时入贡朝见天子，表示顺服。兵：指各种兵器。革：皮革制成的甲冑。不试：不用。五刑：古代的五种刑罚。先秦两汉指墨刑、劓(yì)刑、刖(fèi)刑、宫刑、大辟(bì)，这里泛指各种刑罚。患：忧患。达：达到目的。
15. 行：发挥作用。
16. 和：指协和万物。节：指节制万物。
17. 和，故百物不失：因为乐有协和的作用，所以万物得以生长。
18. 明：人世间。幽：所谓幽冥世界。合敬同爱：互敬互爱。
19. 殊事：不同的礼节规定。异文：不同的乐曲形式。
20. 情：实质。相沿：相继沿用。
21. 事与时并：所作的事符合时代的需要。事，指制礼。名与功偕：所定的名与所建立的功业相称。
22. 籥：古代管乐器，有吹籥、舞籥两种，这里指后者。屈伸、俯仰：指舞蹈的各种姿态。屈伸，《乐书》作“讙信”。缀(坠)兆：指舞蹈的行列、位置。舒疾：指乐舞的速度。文：形式。
23. 簠(fǔ)簋：古代食器，也用于祭祀。制度、文章：指礼的各种制度、规定。升降、上下、周还，裼褻：行礼的动作。周还，即周旋。裼，袒开上衣。褻，掩合上衣。
24. 情：指精神实质。文：指表现形式。述：阐述前人成说。
25. 天地之和：指使天地间的事物互相协和。天地之序：指使天地间的事物井然有序。
26. 化：融化，融合，万物融洽共处。别：有所区别。
27. “乐由”二句：礼乐按天地的道理而制作。即和合阴阳，化生万物。高低有别，尊卑有序。

28. 过：失误。乱：混乱。暴：音调偏激而不和。

29. 兴：制作。

30. 论：雅颂之乐章。伦：律吕之条理。无患：宫羽克谐而不相夺。官：司职，职能。

31. 质：本质。制：节制。

32. 施：施张，演奏。金石：指钟、磬等乐器。越：发声。社稷：古代帝王、诸侯所祭的土神与谷神。事：祭祀。与民同：指天子与百姓同用礼乐。

【说明】

孔颖达说：此章凡有四段，自此至“民治行矣”为第一段，论乐与礼同异，将欲广论，先论其异同也。自“乐由中出”至“天子如此则礼行矣”为第二段，论乐与礼之功，论同异既辨，故次宜有功也。自“大乐与天地同和”至“述作之谓也”为第三段，论乐与礼唯圣人能识，既有其功，故宜究识也。自“乐者天地之和”至“则此所与民同也”为第四段，论乐与礼使上下和合，是为同也；礼使父子殊别，是为异。

乐 礼

王者功成作乐，治定制礼。其功大者其乐备，其治辩者其礼具¹。干戚之舞，非备乐也；孰亨而祀，非达礼也²。五帝殊时，不相沿乐；三王异世，不相袭礼³。乐极则忧，礼粗则偏矣⁴。及夫敦乐而无忧，礼备而不偏者，其唯大圣乎⁵！

天高地下，万物散殊，而礼制行矣；流而不息，合同而化，而乐兴焉⁶。春作夏长，仁也；秋敛冬藏，义也⁷。仁近于乐，义近于礼。乐者敦和，率神而从天；礼者别宜，居鬼而从地⁸。故圣人作乐以应天，制礼以配地⁹。礼乐明备，天地官矣¹⁰。

天尊地卑，君臣定矣¹¹；卑高已陈，贵贱位矣¹²；动静有常，小大殊矣¹³；方以类聚，物以群分，则性命不问矣¹⁴。在天成象，在地成形¹⁵。如此则礼者天地之别也¹⁶。

地气上齐，天气下降，阴阳相摩，天地相荡¹⁷，鼓之以雷霆，奋之以风雨，动之以四时，暖之以日月，而百化兴焉¹⁸。如此，则乐者天地之和也¹⁹。

化不时则不生，男女无辨则乱升，天地之情也²⁰。及夫礼乐之极乎天而蟠乎地，行乎阴阳而通乎鬼神，穷高极远而测深厚，乐著大始，而礼居成物²¹。著不息者天也，著不动者地也；一动一静者，天地之间也²²。故圣人曰“礼云，乐云²³”。

【注释】

1. 备：完备。辨：政治上清明。具：完备，周全。
2. 孰：同熟。亨：同烹。孰亨，与生腥相对。达礼：通达古今之礼。古礼以毛血祭祀，今礼以熟味祭祀。
3. 五帝句：互文，指五帝三五礼乐各不相同。五帝礼乐为伏羲《扶来》、神农《下谋》、黄帝《咸池》、尧《大章》、舜《大韶》。三五礼乐为夏《大夏》、商《大护》、周《大武》。
4. 极：过分，过度。粗：粗略，忽略。偏：偏失，不周全。
5. 敦：厚，盛大。其：犹“殆”，语助词，表揣测。
6. “流而不息”句：天地二气流行不息，会合交融，化生万物。
7. “春作”句，乐法阳而生，礼法阴而生。春夏生长万物，仁者阳之施，近于乐。秋冬杀敛蛰藏，义者阴之肃，近于礼。
8. 敦和：贵同。率：循。从：顺。别宜：尚异。居：居处，依循。鬼神：先圣之贤。
9. 应：彼有而此答。配：以此合彼。
10. 明：通“备”，明备，即完备。官：职能。天地官矣：指发挥了天地的职能，天地能化育万物，主宰一切。
11. 尊卑：高低，以天地的高低比喻君臣的贵贱。
12. 位：同“定”，地位确定。
13. 动静有常：阳常动，阴常静；天道常动，地道常静。小大：万物，大者常存，小者随阴阳变化。

14. 方：动物。物：植物。性：生。命：生命的长短。
15. 象：日月星辰放出的光耀。地：草木鸟兽。形：植物、动物的体貌。
16. 天地之别：圣人效法天地万物，制礼使事物互相区别。
17. 齐：升。摩：切迫。阴阳二气切迫而万物生发，作乐亦令声气切摩，使民生敬也。荡：动，指天地之气相感动。
18. 鼓：鼓动。之：万物。万物虽以气生，而物未发，故雷霆以鼓动之，如乐用钟鼓以发节也。奋：迅。万物得风雨，奋迅而出。如乐用舞奋迅以象之，使发人情也。“动之”句：万物生长，随四时而动，如乐各逐心内所须而奏之。“暖之”句：万物之生，必须日月暖照，如乐有蕴藉，使人宣昭也。蕴藉者，歌不直言而长言、嗟叹之属。百化：百物。兴：生。
19. “如此”句：指作乐者法象天地之和气，如作乐和，则天地亦和。
20. 化：天地的化养。不时：不得其时。不生：万物不生长。辨：别。升：成。天地之情：乐以法天，化得其时则物生，不得其时则物不生，是天之情也。礼以法地，男女有别则治兴，男女无别则乱成，是地之情也。
21. 蟠：委，指礼乐下宴于地。穷：尽。极：尽，指礼乐上至于天。高、远：指天之三光。测：尽“穷高极远而测深厚”，言礼乐充塞天地，遍布人间。深厚：指地之山川。著：处。大始：太始，指天。乐象于天，天为生物之始。成物：指地。乐法天，礼法地。
22. 著：显著，明白。息：休止。一动一静：天动地静。天地之间：指天地之间的万物。
23. 圣人：前代贤哲。

【说明】

孔颖达《礼记·乐记正义》：此章是《乐记》第三章，名曰乐礼章也。章中明王者为治，必制礼作乐，故名乐礼章也。张守节《史记·乐书正义》：此第三章名乐礼章，言明王为治，制礼作乐，故名乐礼章。其中有三段：一明礼乐齐，其用必对；二明礼乐法天地之事；三明天地应礼乐也。

乐 言

夫民有血气心知之性，而无哀、乐、喜、怒之常¹。应感起物而动，然后心术形焉²。是故志微噍杀之音作，而民思忧³；啍谐、慢易，繁文、简节之音作，而民康乐⁴；粗厉、猛起、奋末，广贲之音作，而民刚毅⁵；廉直、劲正，庄诚之音作，而民肃敬⁶；宽裕、肉好，顺成、和动之音作，而民慈爱⁷；流辟、邪散，狄成、涤滥之音作，而民淫乱⁸。

是故先王本之情性，稽之度数，制之礼义⁹，合生气之和，道五常之行¹⁰，使之阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不慑，四畅交于中而发作于外，皆安其位而不相夺也¹¹。然后立之学等，广其节奏，省其文采，以绳德厚¹²。律小大之称，比终始之序，以象事行。使亲疏、贵贱、长幼、男女之理皆形见于乐¹³。故曰：“乐观其深矣¹⁴。”

土敝则草木不长，水烦则鱼鳖不大，气衰则生物不遂，世乱则礼慝而乐淫¹⁵。是故其声哀而不庄，乐而不安，慢易以犯节，流湎以忘本¹⁶。广则容奸，狭则思欲，感条畅之气而灭平和之德，是以君子贱之也¹⁷。

【注释】

1. 民：人。血气：有血液、气息的动物。知：通“智”。“心知”指智力。性：本性。常：常态。
2. 应感起物而动：内心的感应起于外物。物来感己，心遂应之，念虑兴动。术：道路。心术：情感形成过程。形：见。
3. 志微：细。噍杀：急促，不舒缓。
4. 啍(chǎn)：宽广。若人君情志细劣，其乐音噍急杀急，不舒缓音既局促，故民应之而忧也。谐：平和。慢易：不急迫。繁文：文采丰富。简节：节奏简略。若人君道德绰和疏易，则乐音多文采且节奏简略，而下民所以安。
5. 粗：略。厉：严。猛：刚。起：动。奋末：奋动手足。广贲：乐音广大愤气充满。若人君性粗严刚动而四肢奋跃，则乐充大，民应之，所以刚毅也。

6. 廉直、劲正：若人君廉直而刚正，则乐音矜严而诚信，民应之，所以肃敬也。
7. 肉：肥。人肉多则肥，以喻人之性行敦重，指人君宽容肥好，则乐音顺成而和动，民应之，所以慈爱也。
8. 流辟：君志流移不静。邪散：违辟不正，放邪散乱。狄成、涤滥：往来速疾，乐之曲折，疾而成、速疾而止，如此言作，则民感之淫乱也。
9. 本：此处作动词，即根据。情性：自然所感谓之性，因物念虑谓之情。稽：审察，考核。度数：乐律的度数。制之礼义：裁制人情以礼义。
10. 合：应。生气：阴阳气也。五常：五行也。圣人裁制人情，使合生气之和，道达人情以五常之行，依金木水火土之性也。
11. 散：放散。密：闭塞。慑：恐惧。先王设乐教，使感阳气者不使放散，感阴气者不使闭塞，感刚气者不至暴怒，感柔气者不至恐惧。四畅：阴、阳、刚、柔四气通畅。中：指体内。外：身外。“皆安”句：指阴、阳、刚、柔四者各得其所，互不侵犯。
12. 学等：因人才性之高下，学有等差。先王欲稽之度数，制之礼义，非教不可，故立之学等，使依才艺等级而教之。广：增习宽广其乐之节奏也。省：省审。文采：乐之宫商相应，若五色文采，省其音曲文采也。绳：度。德厚：仁厚。
13. 律：六律。小大：以为乐器使音声相称。比：杂音为比，五声始于宫，终于羽，比五声终始，使有次序也。以象事行：使人法象五声，如：“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物”之类。形见(xiàn)句：以先王制乐如此，以化于民，由乐声调和，故亲疏之理，见于乐声也。乐声有清浊、高下，故贵贱、长幼见于乐也。以乐声有阴阳、律吕，故男女之理见于乐也。
14. “乐观”句：引古语作结，吉乐为道、人观之益大深。
15. 土敝：土地贫瘠。敝，同“弊”，败坏。气：即前文所谓“生气”，阴阳之气。遂：生长、繁殖。慝(tè)：邪恶。
16. 慢易：这里指散漫多变，杂乱无章。犯节：指节奏紊乱。流湎：放纵无度。本：乐的本源，人的本性。流湎以忘本，即《乐本篇》所谓“好恶无节于内，知诱于外，不能反躬，天理灭矣”。
17. 广：指音调缓慢。容奸：包含奸恶。狭：指音调急促。思欲：指挑动欲念。感：

动、挑动。条畅：《经义述闻》云：“感条畅之气，谓逆气也。”

【说明】

张守节《史记·乐书正义》：此第五章名乐言，明乐归趣之事。中有三段：一言人心随王之乐也，二明前王制正乐化民也，三言邪乐不可化民也。

乐 象

凡奸声感人而逆气应之，逆气成象¹而淫乐兴焉；正声感人而顺气应之，顺气成象而和乐兴焉。倡和有应，回邪曲直各归其分²，而万物之理各以类相动也。是故君子反情以和其志³，比类以成其行⁴。奸声乱色不留聪明⁵，淫乐慝礼不接心术⁶，惰慢邪辟之气不设于身体，使耳目鼻口心知百体皆由顺正⁷，以行其义⁸。

然后发以声音而文⁹以琴瑟，动以干戚，饰以羽旄¹⁰，从¹¹以箫管，奋至德之光，动四气之和，以著¹²万物之理。是故清明象天，广大象地，终始象四时，周还象风雨¹³；五色成文而不乱，八风从律而不奸¹⁴，百度得数而有常¹⁵；小大相成，终始相生¹⁶，倡和清浊迭相为经¹⁷。故乐行而伦清¹⁸，耳目聪明，血气平和，移风易俗，天下皆宁。故曰“乐者，乐也¹⁹”。君子乐得其道，小人乐得其欲。以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。

是故君子反情以和其志，广乐以成其教，乐行而民乡方²⁰，可以观德矣。德者，性之端也；乐者，德之华也²¹；金石丝竹，乐之器也。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也；三者本于心，然后乐器从之。是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中而英华发外²²，唯乐不可以为伪。

乐者，心之动也；声者，乐之象也；文采节奏，声之饰也。君子动其本²³，乐其象，然后治其饰²⁴。是故先鼓以警戒，三步以见方²⁵，再

始以著往，复乱以飭归²⁶，奋疾而不拔，极幽而不隐²⁷。独乐其志，不厌其道；备举其道，不私²⁸其欲。是故情见而义立，乐终而德尊，君子以好善，小人以听过。故曰：“生民之道²⁹，乐为大焉。”

【注释】

1. 成象：指用乐舞表现。
2. 回：乖违。邪：邪辟。指乖违邪辟及曲与直各归其分限。分：同“份”，类别。
3. 反情：返回人的本来性情。和：平和。
4. 比类：比拟善类。成其行：成自身之德行。
5. 聪明：指耳目。
6. 愚：坏废。心术：思想感情。
7. 百体：指整个身体。由：依循。顺正：气顺声正。
8. 行其义：正当发展。
9. 文：文饰，此指演奏。
10. 干戚：武舞。羽旄：文舞。
11. 从：指伴奏。
12. 著：彰着，显明。
13. 终始：周而复始。周还：回旋。
14. 从律：和律。奸：相犯。
15. 百度：兼指昼夜百刻与乐舞节奏。得数：符合应有度数。有常：有常规。
16. 小大相成：大小不同的律吕相辅构成。终始相生：指五音互为终始。
17. 清浊：指高低音。迭：交替。经：条理。
18. 伦清：伦理清楚明白。
19. 乐(yuè)者乐(lè)也：指音乐的目的在使人快乐。
20. 乡：通“向”，趋向。方：道。
21. 端：根本。华：外观。
22. 中：指内心。英华：此指音乐。
23. 本：指心。
24. 乐其象：使声成为乐。象，指声。治：组织。饰：音乐的文采，指节奏等。

25. 先鼓以警戒：未战之前，先鸣鼓示戒以为难备。三步以见方：顿足三次以示将战。
26. 再始以著往：第二次整队出发以示出师讨伐。复乱以飭归：两次用“乱”以整顿军队凯旋。乱，乐曲结尾部分。
27. 奋疾而不拔：迅疾舞蹈而不乱节奏，若树木得疾风而不拔。极幽而不隐：极尽乐舞之幽妙而不隐晦。
28. 私：偏好。
29. 生民之道：教民之道。

【说明】

张守节《史记·乐书正义》：此第六章名乐象也。明人君作乐，则天地必法象应之。中有五段：一明淫乐正乐俱能成象；二明君子所从正乐；三明邪正皆有本，非可假伪；四证第三段有本不伪之由；五明礼乐之用。前有证，故明其用别也。本章为节选。

乐 情

乐也者，情之不可变者也；礼也者，理之不可易者也¹。乐统同，礼辨异，礼乐之说管乎人情矣²。穷本知变，乐之情也；著诚去伪，礼之经也³。礼乐侔天地之情，达神明之德，降兴上下之神，而凝是精粗之体，领父子君臣之节⁴。

是故大人举礼乐，则天地将为昭焉⁵。天地欣合，阴阳相得，煦妪覆育万物⁶。然后草木茂，区萌达，羽翼奋，角觝生⁷，蛰虫昭苏，羽者妪伏，毛者孕鬻，胎生者不殒，而卵生者不殒，则乐之道归焉耳⁸。

乐者，非谓黄钟、大吕、弦歌、干扬也，乐之末节也，故童者舞之⁹。铺筵席，陈尊俎，列笾豆，以升降为礼者，礼之末节也，故有司掌之¹⁰。乐师辨乎声诗，故北面而弦¹¹；宗祝辨乎宗庙之礼，故后尸¹²；商祝辨乎丧礼¹³，故后主人。是故德成而上，艺成而下¹⁴；行成

而先,事成而后¹⁵。是故先王有上有下,有先有后,然后可以有制于天下也¹⁶。

【注释】

1. 情:人的天赋情性。理:封建等级的道理,封建伦理道德。
2. 统:主管,综理。异:等级差异。说:意义,道理。管:包含。
3. 穷:穷究,彻底研究。本:人的天赋本性。情:通“性”,本性,本质。经:常道,原则。
4. 侑(fù):依照,引申为体现。达:通。降兴:犹调动。上下之神:指天神,地祇。凝:凝聚,引申为形成。精粗:犹大小。精粗之体,指万物大小不同的形体。领:治理,调节。节:节度。
5. 大人:古代称德高者为“大人”,犹言“圣人”。举:用。昭:光明。
6. 欣合:交感。相得:指会合文融。煦妪覆育:天地养育万物。
7. 区(gōu):曲生的豆菽之类。萌:直生的稻谷之类。达:成长。羽翼:指飞禽。奋:振翅飞翔。角觝(gé):走兽。觝,骨角,角之一种。
8. 蛰虫:冬眠的虫类。昭苏:苏醒,恢复生机。蛰虫以发出为昭,更息曰苏。羽者:鸟类。妪伏:孵卵。毛者:兽类。鬻(yù):同“育”。殒(dú):胎未出生而死亡。殒(xù):卵未孵成而开裂。道:此处指功能。
9. 黄钟:六律之首。大吕:六吕之首。此处“黄钟、大吕”泛指律吕。干:盾。扬:钺的别称,古兵器。此处“干、扬”均为舞具。
10. 铺:摆。尊:礼器,盛酒,青铜制,教腹侈口,高圈足,作圆形或方形。簋(diàn):礼器,竹制,盛果脯。豆:礼器,陶制,盛酒水。升降:进退。礼:礼仪、礼节。有司:官吏各有专司(专职),故称之为“有司”,此处指典礼小官。
11. 辨:辨别,懂得。声诗:即曲、词。“辨乎声诗”,只懂得乐的技艺,不理解乐的意义。北面而弦:坐南而北,弹奏琴瑟。古时祭祀或宴会,尊贵者坐北面南,位在上,称堂上;卑贱者坐南面北,位在下,称堂下。
12. 宗祝:宗庙之官,执掌礼仪。尸:古代祭祀时代表死者受祭的活人。
13. 商祝:执掌丧礼仪式的官吏。周代丧礼承袭商制,故称丧礼为商礼,称丧祝为商祝。

14. 德：指执掌礼乐者的德行，也指礼乐的内容。艺：指执掌礼乐者的技艺，也指礼乐的形式。

15. 行：指推行礼乐教化。事：指行礼奏乐之事。

16. 有制于天下：能制礼作乐，推行于天下。

【说明】

张守节《史记·乐书正义》：此章明乐之情，与之符达鬼神，合而不可变也。中有三段，一明礼乐情达鬼神也，二证礼乐达鬼神之事，三明识礼乐之本可尊也。前第六章明象。象必见情，故以乐主情。

乐 化

君子曰：“礼乐不可斯须去身¹。”致乐以治心，则易、直、子、谅之心油然而生矣²。易、直、子、谅之心生则乐，乐则安，安则久，久则天，天则神³。天则不言而信，神则不怒而威。致乐以治心者也，致礼以治躬者也⁴。治躬则庄敬，庄敬则严威。心中斯须不和不乐，而鄙诈⁵之心入之矣；外貌斯须不庄不敬，而易慢⁶之心入之矣。故乐也者，动于内者也；礼也者，动于外者也⁷。乐极和，礼极顺⁸，内和而外顺，则民瞻其颜色而弗与争也，望其容貌而民不生易慢焉。故德辉动于内而民莫不承听，理发诸外而民莫不承顺⁹。故曰：“致礼乐之道，举而措之天下，无难矣¹⁰。”

乐也者，动于内者也；礼也者，动于外者也。故礼主其减，乐主其盈¹¹。礼减而进，以进为文；乐盈而反，以反为文¹²。礼减而不进，则销；乐盈而不反，则放¹³。故礼有报¹⁴而乐有反。礼得其报则乐，乐得其反则安¹⁵。礼之报，乐之反，其义一也。

夫乐者，乐也，人情之所不能免也¹⁶。乐必发于声音，形于动静，人之道也¹⁷。声音动静，性术之变尽于此矣¹⁸。故人不耐无乐，乐不耐无形，形而不为道不耐无乱¹⁹。先王耻其乱，故制《雅》、《颂》

之声以道之，使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉²⁰。是先王立乐之方²¹也。

是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬²²；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺²³；在闺门²⁴之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲，故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣，附亲万民也²⁵。是先王立乐之方也。

故听其《雅》、《颂》之声，志意得广焉；执其干、戚，习其俯仰、诎伸，容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，行列得正焉，进退得齐焉²⁶。故乐者，天地之命，中和之纪，人情之所不能免也²⁷。夫乐者，先王之所以饰喜也；军旅铍钺者，先王之所以饰怒也²⁸。故先王之喜怒皆得其侪焉²⁹。喜则天下和之，怒则暴乱者畏之，先王之道，礼乐可谓盛矣³⁰。

【注释】

1. 君子：不详何指。身：此处兼指身、心。
2. 致：审查，研究。治心：修养内心，陶冶性情。易：平易。直：正直。子、谅：朱熹云：慈、良。油然：自然而然。
3. 乐：快乐、愉快。安：安详，平和。久：指性命长久。天：与天相通。神：与神相通。
4. 治躬：治身，指端正体态仪表、外貌行为。
5. 鄙诈：卑鄙欺诈。
6. 易慢：轻浮怠慢。
7. 动：触动，影响。外：外貌行为。
8. 和：平和。顺：谦顺。
9. 德：指乐所表现的德性。承听：承受而听从。理：指礼所体现的道理。承顺：承受而顺服。
10. 举而措之天下：推行于天下。

11. 减：即“简”，简单。盈：丰富。
12. 进：行，遵行。文：美、善，引申为合乎要求。反：同“返”，“反躬”，“反人道之正”，恢复天赋善性。
13. 销：消亡，废弛。放：放纵。
14. 报：相互报答。
15. 安：指内心平和。
16. 乐者，乐也：乐就是快乐。指乐表现人的喜乐之情，也能使听乐者产生快乐。
免：自止。“人情”句意为：人情需要乐而不能自止。指人心喜乐，便情不自禁要通过乐来表达；也指这种表达喜乐之情的乐，为人人所喜爱，而不能自止。
17. 乐：指乐舞。形：显露，外现。声音：指音乐。动静：指舞蹈。
18. 性术：指表达方式，乐的表达方式的变化都表现在声音动作上。此：指上句中的“声音、动静”，即指乐、舞。
19. 耐：郑玄注：“古书‘能’字也。后世变之，此独存焉。”乐：快乐。形：指表现于“声音”、“动静”，表现于乐舞。道：同“导”。
20. 耻：憎恶，《史记》作“恶其乱”。其：指乐。声：指曲调。文：指诗，歌词。
论：同“伦”，伦次，条理。息：止息，引申为死板。廉：狭窄，纤细。肉：饱满，浑厚。节奏：休止或进行。放心：放纵之心。接：接触，影响（人们）。
21. 方：道理，原则。
22. 宗庙：古代帝王、诸侯及其他贵族官僚祭祀祖先的处所，此处指帝王的宗庙。
和敬：指互相亲和而尊敬国君。
23. 族长：古以百家为族，二百五十家为长。乡里：相传古以一万二千五百家为乡。二十五家为里。
24. 闺门：内室之门，此处指家庭。
25. 一：一个中声，一个中音（即中和之音声）。“审一以定和”，指审察、选择一个中声作为基础（即确定宫音，亦即确定主音），用以组织众音，确定乐曲的和谐发展。比：合，配。物：指乐器。饰节：表现节奏。节奏合：按一定节奏和合五声构成乐曲。文：曲调。附亲：依附，亲近。

26. 诎：同“屈”。俯仰、诎伸，指各种舞姿。缀兆：舞蹈的行列位置。要(yāo)：合。行列：此处指行为。进退得齐：此处指举止合乎礼仪规范。
27. 中和：性情中正和平。纪：纲纪。
28. 饰：修饰，引申为表现，寄托。钺钺(fú yuè)：古代军法用以杀人的斧子。此处泛指刑杀。
29. 侕：作“齐”，中正。
30. 和：应和，呼应。盛：满，充分。

【说明】

郑玄《礼记·乐记郑氏注》：名为乐化，言乐能化人始至于善，故名乐化。张守节《史记·乐书正义》：此第十章名为《乐化章》第十，其章中皆言乐陶化为善也。凡四段：一明人生礼乐恒与己俱也；二明礼乐不可偏用，各有一失也；三明圣人制礼作乐之由也；四明圣人制礼作乐，天下服从。

第四节 史记·乐书 司马迁

【解题】

司马迁(约前145—约前90),字子长,继父谈任太史令。太初元年(前104)参与订太初历。后因为李陵降匈奴事辩护触怒武帝,受腐刑。出狱后发愤完成《史记》。《汉书》有传。《史记》,原名《太史公书》。全书有十二本纪、十表、八书、三十世家、七十列传,计一百三十篇,五十二万字。其中十篇西汉时已亡佚,由他人补撰。今存《乐书》中,除了抄自《乐记》外,其余文字有可能系后人补写。

太史公曰¹:余每读《虞书》,至于君臣相敕,维是几安,而股肱不良,万事堕坏,未尝不流涕也²。成王作颂,推己惩艾,悲彼家难,可不谓战战恐惧,善守善终哉³?君子不为约则修德,满则弃礼⁴。佚能思初,安能惟始,沐浴膏泽而歌咏勤苦,非大德谁能如斯⁵?《传》曰⁶:“治定功成,礼乐乃兴。”人道益深,其德益至,所乐者益异⁷。满而不损则溢,盈而不持则倾⁸。凡作乐者,所以节乐⁹。君子以谦退为礼,以损减为乐,乐其如此也¹⁰。以为州异因殊,情习不同,故博采风俗,协比声律,以补短移化,助流政教¹¹。天子躬于明堂临观,而万民咸荡涤邪秽,斟酌饱满,以饰厥性¹²。故云《雅》、《颂》之音理而民正,嘒嘒之声兴而士奋,郑卫之曲动而心淫¹³。及其调和谐合,鸟兽尽感,而况怀五常,含好恶,自然之势也¹⁴?

治道亏缺而郑音兴起,封君世辟名显邻州,争以相高¹⁵。自仲尼不能与齐优遂容于鲁,虽退正乐以诱世,作五章以刺时,犹莫之化¹⁶。陵迟以至六国,流沔沈佚,遂往不返,卒于丧身灭宗,并国于秦¹⁷。

(略)¹⁸

凡音由于人心,天之与人有以相通,如景之象形,响之应声¹⁹。故为善者天报之以福,为恶者天与之以殃,其自然者也²⁰。故舜弹五弦之琴,歌《南风》之诗,而天下治;纣为朝歌北鄙之音,身死国亡。舜之道何弘也?纣之道何隘也²¹?夫《南风》之诗者,生长之音也,舜乐好之,乐与天地同意,得万国之欢心,故天下治也²²。夫朝歌者不时也;北者败也;鄙者陋也,纣乐好之,与万国殊心,诸侯不附,百姓不亲,天下畔之,故身死国亡²³。(略)听者或吉或凶,夫乐不可妄兴也²⁴。

太史公曰:夫上古明王举乐者,非以娱心白乐,快意恣欲,将欲为治也²⁵。正教者皆始于音,音正而行正²⁶。故音乐者,所以动荡血脉,通流精神而和正心也²⁷。故宫动脾而和正圣,商动肺而和正义,角动肝而和正仁,徵动心而和正礼,羽动肾而和正智²⁸。故乐所以内辅正心而外异贵贱也,上以事宗庙,下以变化黎庶也²⁹。琴长八尺一寸,正度也³⁰。弦大者为宫而居中央,君也。商张右傍,其余大小相次,不失其次序,则君臣之位正矣。故闻宫音使人温舒而广大,闻商音使人方正而好义,闻角音使人恻隐而爱人,闻徵音使人乐善而好施,闻羽音使人整齐而好礼³¹。夫礼由外入,乐自内出。故君子不可须臾离礼,须臾离礼则暴慢之行穷外;不可须臾离乐,须臾离乐则奸邪之行穷内³²。故乐音者,君于之所养义也。夫古者天子诸侯听钟磬未尝离于庭,卿大夫听琴瑟之音未尝离于前,所以养行义而防淫佚也³³。夫淫佚生于无礼,故圣王使人耳闻《雅》、《颂》之音,目视威仪之礼,足行恭敬之容,口言仁义之道³⁴。故君子终日言而邪辟无由入也³⁵。

(司马迁著:《史记》,中华书局2006年版)

【注释】

1. 太史公:司马迁自谓。

2. 《虞书》:《尚书》由《虞书》、《夏书》、《商书》、《周书》组成,在此指《尚书·皋陶

谟》。相敕：相诫。维：思。几(jī)：危难。股肱：大腿和手臂，喻帝王左右辅助得力之臣。堕：通“隳”，毁坏。

3. 成王：指周成王。推：求。惩：警戒。艾(yì)：艾安，太平无事。惩艾，犹言居安思危。家难：国家多难。战战：畏惧戒慎貌。
4. 约：不足。满：盈满，引申为通达。
5. 佚：通“逸”，闲逸。惟：犹“思”。初、始：指创帝业之初，得天下之始。沐浴膏泽：身受恩泽，指受祖先恩泽，得以居王位，享太平。勤苦：指祖先创业的勤苦。
6. 《传》：未详何书。
7. 人道：社会人事。“人道”三句，意谓人们的喜好因德行的不同而不同，君子能“以谦退为礼，以损减为乐”，小人则相反。
8. 持：扶持，守住。倾：倾覆。“满而”二句，意谓富贵极盛时不小心谨慎，便会招致祸患。
9. 节乐：节制人们对快乐的无限追求。
10. 以谦退为礼，以损减为乐：以谦退的原则从事礼，以损减的原则从事乐。
11. 情习：民情习俗。风俗：这里指各地的歌谣。短：指政治的过失。化：指风俗，风气。
12. 观：指观乐。斟酌：取舍，损益；指损邪气，益正气。厥：其。
13. 理：有条理，各得其所。噪噉(jiào jiào)：号呼声。噪噉之声：指音调高亢的军歌。
14. 五常：仁、义、礼、智、信。“及其”五句意谓音乐能感鸟兽，更能感人。
15. 治道亏缺：犹言王道衰微。“治道亏缺”、“郑音兴起”，当指春秋时代。封君：受有封邑的贵族。世辟：世袭之君。名：指好郑声之名。争以相高：相互争高。指以乐舞争高，乐舞的规模越来越大。
16. 优：俳優，以乐舞戏谑为职业者。诱：诱导。五章：不详何指。莫之化：意谓未能感化人心，改变喜好郑声的风气。
17. 陵迟：衰颓，衰败。六国：指战国时期的燕、赵、韩、魏、齐、楚。流沔沈佚：放纵沉溺。沔：指水流满。沈佚，犹沉溺。并：吞并。
18. 以上记秦汉乐事，又抄录《乐记》十一篇文章文字，今略去。

19. 由于：出于。景：“影”的本字。象：似。响：回声。
20. 善、恶：指音乐的善、恶，如下文所说“《南风》之诗”、“朝歌北鄙之音”。
21. 道：道路。
22. 乐好：喜好，爱好。“乐与”三句，意谓舜之所乐与天地之意相同，又得到万国的欢心，天就报之以福，所以天下大治。
23. 不时：不合时势的需要，与世情不相投合。畔：通“叛”。按，以下记晋平公听新声事，系抄录《韩非子·十过》，今略去。
24. 听者：指听乐者。兴：犹“作”。
25. 快意恣欲：快乐心意，极度满足声色之欲。将欲为治：想要用音乐来进行治理。
26. 正教：端正教化。
27. 动荡：即流通之意。和正心：调和中正之心。
28. 圣：作“信”。“故宫”五句是认为五音与五脏相通，又可用以调和五常。
29. 异：区别。变化：犹感化。黎庶：众民。黎，通“旅”，众多；又通“黧”，黑色。“庶”，众多，古代即用以称众民。众民称“黎民”、“黎庶”，一说取众多之意，一说因黑发得名，一说原指九黎族之民。
30. 正度：中正的长度。
31. 惻隐：对他人的不幸表示怜悯。
32. 穷：尽，塞。穷外，泛溢于外部。穷内，充塞于内心。奸邪之行：疑“行”为“心”字之误。
33. 庭：通“廷”，朝廷。前：身前。“所以”句是说，钟磬、琴瑟之音是用以修养德行、防止淫佚的。
34. 威仪：古时典礼中的动作仪式及待人接物的仪节。
35. 言：指言仁义之道，但也兼指闻《雅》、《颂》之音、视威仪之礼，行恭敬之容。

【说明】

本段选文推崇虞舜以来雅乐，贬斥商纣一派的淫声，强调音乐对于社会治理与民众教化的重要功能。

第五节 说苑 刘 向

【解题】

刘向(约前77—前6),名更生,字子政,楚元王刘交四世孙。西汉经学家、目录学家、文学家,通音律,善鼓琴。尝校书于天禄阁,辑校先秦及西汉典籍,并撰成《别录》。另有《九叹》等辞赋二十一篇,多已亡佚;今存《洪范五行传》、《新序》、《列女传》及《说苑》。《汉书》有传。《善说》、《修文》等篇中辑录的论乐文字,有的采自先秦《吕氏春秋》等著作,更多的采自《乐记》十一篇及其他篇佚文。

善 说

雍门子周以琴见乎孟尝君¹。孟尝君曰:“先生鼓琴亦能令文²悲乎?”

雍门子周曰:“臣何独能令足下悲哉³? 臣之所能令悲者,有先贵而后贱,先富而后贫者也,不若身材高妙,适遭暴乱无道之主,妄加不道之理焉⁴;不若处势隐绝,不及四邻,挫折候厌,袭于穷巷,无所告愬⁵;不若交欢相爱,无怨而生离,远赴绝国⁶,无复相见之时;不若少失二亲,兄弟别离,家室不足⁷,忧戚盈胸;当是之时也,固不可以闻飞鸟疾风之声,穷穷焉固无乐已⁸。凡若是者,臣一为之徽胶援琴而长太息,则流涕沾衿矣⁹。今若足下,千乘之君也¹⁰。居则广厦邃房,下罗帷,来清风,倡优侏儒处前,迭进而谄谀¹¹;燕则斗象棋而舞郑女,扬《激楚》之切风,练色以淫目,流声以虞耳¹²;水游则连方舟,载羽旗,鼓吹乎不测之渊¹³;野游则驰骋弋猎乎平原广囿,格猛兽¹⁴;入则撞钟击鼓乎深宫之中。方此之时,视天地曾不若一指,忘死与生,虽有善鼓琴者,固未能令足下悲也¹⁵。”

孟尝君曰:“否,否,文固以为不然。”

雍门子周曰：“然臣之所为足下悲者一事也。夫声敌帝而困秦者，君也¹⁶；连五国之约，南面而伐楚者，又君也。天下未尝无事，不从即横，从成则楚王，横成则秦帝，楚王、秦帝，必报仇于薛矣¹⁷。夫以秦、楚之强而报仇于弱薛，譬之犹摩萧斧而伐朝菌也，必不留行矣¹⁸。天下有识之士无不为足下寒心酸鼻者，千秋万岁之后，庙堂必不血食矣¹⁹。高台既以坏，曲池既以渐，坟墓既以下而青廷矣，婴儿竖子、樵采薪茆者躏躅其足而歌其上²⁰，众人见之无不愀焉为足下悲之曰：‘夫以孟尝君尊贵，乃可使若此乎！?’”

于是孟尝君泫然²¹泣，涕承睫而未殒。雍门子周引琴而鼓之，徐动宫徵，微挥羽角，切终而成曲²²。孟尝君涕浪汗增，欷而就之曰²³：“先生之鼓琴，令文立²⁴若破国亡邑之人也。”

（向宗鲁著：《说苑校证》，中华书局1987年版）

【注释】（参考《中国音乐美学史资料注释》，蔡仲德注释，人民音乐出版社）

1. 雍门子周：不详。或以为雍门人，名周。见乎：犹“见于”，受到接见。孟尝君：姓田名文，齐国贵族，封于薛，称薛公，号孟尝君。曾先后任齐相、秦相、魏相。有食客数千人。
2. 文：孟尝君自称。
3. 臣：古人表示谦卑的自称。独：语助词，反问时用之，犹“何”、“岂”。与“何”连用，可加强语气。
4. 不若：不如，不及。材：通“才”。“身材高妙”，身怀卓异之才。适：犹“却”。妄加：胡乱地加上。理：法。“不道之理”，无根据的刑法，莫须有的罪名。
5. 隐：穷困。拙：同“屈”。傴(bìn)：同“揜”，揜弃。袞：沦。愬：“诉”的异体字。
6. 绝国：极为辽远的邦国。
7. 不足：人口不足，不得团聚。
8. “固不可”句：闻声而增悲，故不可闻。穷穷：穷困之极。
9. 徽胶：调弦定音。徽：系弦的绳。胶：牢固。衿：同“襟”。
10. 千乘之君：古时一车四马为一乘。大国诸侯有地方百里，出车千乘，称“千乘

之君”。孟尝君权势显赫，与诸侯相当，故雍门子周以“千乘之君”相称。

11. “迭进”句：轮番上前巴结奉承。
12. 燕：安闲，休息。舞郑女：郑以乐舞著称，故有此语。《激楚》：歌舞曲名。
切：急，疾。扬《激楚》之切风，即传扬《激楚》高亢疾速的音调。练：通“拣”，
选择。色：指美色。“练色”句：就“舞郑女”而言。流：寻求。虞：通“娱”。
“流声”句：就“扬《激楚》之切风”而言。
13. 方舟：两船相并。载羽旗：船上插有羽毛装饰的旌旗。
14. 戈：用绳系在箭上射。囿(yòu)：古时帝王畜养禽兽的园林。格：格斗，抵敌。
15. “视天地”二句：形容万物唾手可得，心中无忧无虑。
16. 声：名声。“声敌帝”，名声与帝王相当。困秦：孟尝君相齐时曾联合韩、魏
击败秦国。
17. 从：读如“纵”，指合纵。横：连横。王：称王。帝：称帝。薛：据薛公田文。
18. 摩：通“磨”。萧斧：刚利之斧。朝菌：比喻极短促的生命。留：阻止。“不
留行”，犹言势不可挡。
19. 千秋万岁之后：君王死后，这里指孟尝君，千秋万岁是君主死亡的讳辞。庙
堂：太庙的明堂，帝王祭祀之所。血食：受祭祀，祭祀的牺牲带血，故称受祭
祀为血食，不血食，即无人祭祀。
20. 以：通“已”。曲池：弯曲的池水。渐：即“塹(qiàn)”，同“塹”，壕沟。这里作
动词，指池水淤塞而成泥沟。下：由隆起而下陷。青廷：青草丛生。廷，停
集，丛集。婴儿：这里指儿童。竖子：童仆。芻(ráo)：同“薪”，柴草。蹢
(zhí)躅：同“踟蹰”，徘徊不进。
21. 泫(xuàn)然：伤心垂泪貌。
22. 切终：直至终了。成曲：弹完全曲。
23. 涕浪：犹言“涕泗滂沱”。汗增：犹言“汗流浹背”(因惶恐而出冷汗)。
24. 立：立即。

【说明】

《善说》篇记载了雍门周见孟尝君的故事，雍门周论述了音乐要引起人

情感的共鸣,必须具备一定的适应条件。

修 文

子路鼓瑟,有北鄙之声。孔子闻之曰:“信矣,由之不才也¹。”

冉有²侍,孔子曰:“求来,尔奚不谓由:夫先王之制音也,奏中声,为中节³,流入于南,不归于北。南者生育之乡,北者杀伐之域。故君子执中以为本,务生以为基⁴。故其音温和而居中,以象生育之气,忧哀悲痛之感不加乎心,暴厉淫荒之动不存乎体,夫然者,乃治存之风,安乐之为也⁵。彼小人则不然,执末以论本,务刚以为基⁶。故其音湫厉而微末,以象杀伐之气,和节中正之感不加乎心,温俨恭庄之动不存乎体,夫杀者,乃乱亡之风,奔北之为也⁷。昔舜造《南风》之声,其兴也勃焉,至今王公述而不释;纣为北鄙之声,其废也忽焉,至今王公以为笑⁸。彼舜以匹夫,积正合仁,履中行善,而卒以兴;纣以天子,好慢淫荒,刚厉暴贼,而卒以灭。今由也,匹夫之徒,布衣之丑也,既无意乎先王之制,而又有亡国之声,岂能保七尺之身哉⁹?”

冉有以告子路,子路曰:“由之罪也!小人不能耳,陷而入于斯¹⁰。宜矣,夫子之言也!”遂自悔不食,七日而骨立¹¹焉。孔子曰:“由之改过矣。”

(向宗鲁著:《说苑校证》,中华书局 1987 年版)

【注释】

1. 信:确实。不才:犹言“不贤”、“不成器”。
2. 冉有:春秋时鲁人,冉氏,名求,字子有。孔子七十二弟子之一,曾为季孙氏家臣。
3. 中节:中和的节奏。
4. 生:生气。
5. 象:象征,表现。治疗:犹“治平”、“治安”,政治修明,社会安定。

6. 末：与“中”相对，指两端，极端。
7. 湫：偏狭而不宽和。湫厉，与“温和”相反，暴厉。微末：与“居中”相反，尖细。和节：平和而有节制。俨：恭敬庄重。夫杀者：据文意及上文，当作“夫然者”。奔北：溃败。奔，逃亡。北，败。
8. 勃：通“悖”，盛貌。述而不释：不断称道。废：败坏，衰微。忽：速貌。
9. 丑：通“俦”，同类。布衣之丑，与“匹夫之徒”相应，即布衣之类，布衣之徒。先王之制：先王之乐。七尺之身：人的身体，这里指子路的身体。按，古时尺短，七尺相当一般成人高度。
10. 不能：犹上文之“不才”。按，“小人不能耳陷而入于斯”，当于“耳”字断句。
11. 骨立：极度消瘦之貌。

【说明】

《南风》之诗是生育之音，其音温和居中，能使人和节中正，温俨恭庄，使天下安乐。北鄙之声是杀伐之音，使人忧哀悲痛，暴厉淫荒，使天下乱亡。

第六节 新论·琴道 桓 谭

【解题】

桓谭(?—56),字君山,东汉哲学家、经学家。“性嗜倡乐”(《后汉书·桓谭传》)、“颇离雅操,而更为新弄”,被扬雄斥为“不好雅颂,而悦郑声”(《新论》,《太平御览》五百六十五引)。好音律,善鼓琴,成帝时任乐府郎,王莽时任掌乐大夫。《论衡·超奇》称道其著作“论世间事辨照然否,虚妄之言、伪饰之辞莫不证定”。

昔神农氏继宓戏而王天下,上观法于天,下取法于地,近取诸身,远取诸物,于是始削桐为琴,绳丝为弦,以通神明之德,合天地之和焉¹。

琴长三尺六寸有六分,象朞之数²;厚寸有八,象三六数³;广六寸,象六律。上圆而敛,法天;下方而平,法地;上广下狭,法尊卑之礼。琴隐长四寸五分,隐以前长八分⁴。

五弦,第一弦为宫,其次商、角、徵、羽。文王武王各加一弦,以为少宫、少商⁵。下征七弦,总会枢要,足以通万物而考治乱也⁶。

八音之中惟丝最密,而琴为之首⁷。琴之言禁也,君子守以自禁也。大声不震哗而流漫,细声不湮灭而不闻。八音广博,琴德最优,古者圣贤玩琴以养心⁸。

夫遭遇异时⁹:穷则独善其身而不失其操,故谓之“操”¹⁰,操似鸿雁之音,达则兼善天下,无不通畅,故谓之“畅”¹¹。

(严可均辑:《全后汉文》,商务印书馆1999年版)

【注释】

1. 宓戏:伏羲,中国神话中的人类始祖。桐:梧桐。绳:作动词,系。

2. 朞:“期”的异体字,一周年。

3. 三六：不详何义。
4. 琴隐：琴上的纹饰。
5. 少宫、少商：犹言清宫、清商，即高八度的宫、商。
6. 枢要：关键。
7. 密：精密。
8. 德：德性。按，此段主旨即在论琴德，故“琴德”后接以“圣贤玩琴以养心”一句。玩：玩习，玩味研习。
9. “夫遭”句：意谓遇时有顺有逆，各不相同。
10. 穷：穷困，不得志。操：操守，节操。
11. 达：通达。“无不”句：使普天之下无不通畅。

【说明】

《琴道》是琴学专著，原书已失传，清代有几种辑佚本。据《东观汉记》，桓谭《新论》之《琴道》篇“未毕，但有发首一章”，《后汉书·桓谭传》也说“《琴道》一篇未成，肃宗使班固续成之”。《琴道篇》包括琴论、琴史和琴曲解说等几个方面。今存《琴道》与《白虎通》观点接近，集中反映了汉儒的古琴思想。该著认为琴的形制法于天地，能“通万物而考治乱”、“通神明之德，合天地之和”；“琴之言禁”、“琴德最优”，能使“君子守以自禁”；琴曲称“操”、称“畅”，包含“穷则独善身而不失其操”、“达则兼善天下，无不通畅”的深意。这些论述为后世琴论所沿用，有深远影响。

第七节 白虎通论·礼乐 班 固

【解题】

班固(32—92),字孟坚,扶风安陵(今陕西咸阳东)人,东汉历史学家,编纂有第一部纪传体断代史著作《汉书》,《白虎通义》是中国汉代讲论五经同异,统一今文经义的一部重要著作。

礼乐者,何谓也?礼之为言履也,可履践而行。乐音,乐也。君子乐得其道,小人乐得其欲。王者所以盛¹礼乐何?节文之喜怒²。乐以象天,礼以法地。人无不含天地之气,有五常之性者。故乐所以荡涤,反其邪恶也。礼所以防淫佚,节其侈靡也。

(中略)礼所揖让何?所以尊人自损也。揖让则不争。《论语》曰:“揖让而升,下而饮,其争也君子³。”故“君使臣以礼,臣事君以忠”。“谦谦君子,利涉大川”,以贵下贱,大得民也。屈己敬人,君子之心。故孔子曰:“为礼不敬,吾何以观之哉?”夫礼者,阴阳之际也,百事之会也,所以尊天地,宾⁴鬼神,序上下,正人道也。

乐所以必歌者何?夫歌者,口言之也。中心喜乐,口欲歌之,手欲舞之,足欲蹈之。故《尚书》曰:“前歌后舞,假于上下⁵。”

礼贵忠何?礼者,盛不足,节有余。使丰年不奢,凶年不俭,富贫不相悬也。乐尚雅何?雅者,古正也,所以远郑声也。孔子曰:“郑声淫何?郑国土地民人,山居谷汲⁶,男女错杂,为郑声以相诱悦悻⁷,故邪僻,声皆淫色之声也。”

(〔清〕陈立撰:《白虎通疏证》,中华书局1994年版)

【注释】

1. 盛:重视。
2. 节文:节制文饰。意谓以礼乐来节制文饰人的喜怒哀乐。

3. “揖让”三句：指君子无所争，除了有礼貌的射箭竞赛。射时作揖登堂，射完下堂饮酒，这种竞技也是很讲礼节的。
4. 宾：同“尊”。
5. 假于上下：感通上天下土。假，通“格”，感通。
6. 谷汲：在山谷中沐浴。
7. 恻：喜悦。

【说明】

《白虎通·礼乐》总结了前人的礼乐思想。制礼的目的是规范人的行为，制乐的目的是引导人对礼的价值认同。礼要做到屈己敬人，乐要做到歌唱心中的喜怒。

第八节 汉书·艺文志 班 固

【解题】

《汉书》计一百篇，一百二十卷。创始于班彪的《后传》，彪死，子固撰成此书。体例略同《史记》，但改“书”为“志”，以“世家”入“列传”，又创立了《刑法志》、《五行志》、《地理志》、《艺文志》等志，使纪传体史书形式趋于完备，并开创了断代史体例，成为后世纪传体史书的准绳。艺文志是中国纪传体史书中记载图书目录部分的专名。始创于《汉书》，后政书、方志等也有艺文志。

《书》曰¹：“诗言志，歌咏言²。”故哀乐之心感，而歌咏之声发。诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。故古有采诗之官，王者所以观风俗、知得失、自考正也³。

自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风。皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗、知薄厚云⁴。

（〔汉〕班固撰；〔唐〕颜师古注：《汉书》，中华书局标点本 1997 年版）

【注释】

1. 《书》：即《尚书》，亦即《书经》。
2. 咏：长。
3. 自考正：自我查考，自行纠正。
4. 孝武：即汉武帝刘彻。代：古国名，在今河北蔚县东北。赵：古国名，都邯郸。讴：歌曲。秦：古国名，都咸阳（今陕西咸阳东北）。楚：古国名，都郢（今湖北江陵西北纪王城）。风：民歌。薄厚：得失。

【说明】

选文认为乐府民歌与社会生活的关系密切，认为它是“感于哀乐，缘事而发”，可以“观风俗，知薄厚”，对社会治理有一定的参考价值。

第九节 论衡·感虚篇 王 充

【解题】

王充(27—约97),东汉唯物主义哲学家。字仲任,会稽人。著有《论衡》三十卷八十五篇(今缺一篇),有八九篇论及音乐。王充自述“《论衡》者,所以铨轻重之言,立真伪之平”,反对宗教神秘主义,否定“天人感应”论,捍卫并发展了古代唯物主义。

传书言:“师旷奏《白雪》之曲而神物下降,风雨暴至,平公因之癰病,晋国赤地¹。”或²言:“师旷《清角》之曲,一奏之有云从西北起,再奏之大风至,大雨随之,裂帷幕,破俎豆,堕廊瓦,坐者散走,平公恐惧,伏乎廊室,晋国大旱,赤地三年,平公癰病。”夫《白雪》与《清角》,或同曲而异名,其祸败同一,实³也。传书之家载以为是,世俗观见信以为然,原省⁴其实,殆虚言也。夫《清角》,何音⁵之声而致此?“《清角》,木音也,故致风雨⁶。如木为风,雨与风俱。”三尺之木,数弦之声感动天地,何其神也!此复一哭崩城、一叹下霜之类也⁷。师旷能鼓《清角》必有所受⁸,非能质性生出之也。其初受学之时,宿昔⁹习弄,非直一再奏也。审¹⁰如传书之言,师旷学《清角》时风雨当至也。

传书言:“瓠芭鼓瑟,渊鱼出听;师旷鼓琴,六马仰秣¹¹。”或言:“师旷鼓《清角》,一奏之有玄鹤二八自南方来,集于廊门之危;再奏之而列;三奏之延颈而鸣,舒翼而舞,音中宫商之声,声吁于天;平公大悦,坐者皆喜¹²。”《尚书》曰:“击石拊石,百兽率舞。”此虽奇怪,然尚可信。何则?鸟兽好悲声,耳与人耳同也,禽兽见人之食亦欲食之,闻人之乐何为不乐¹³?然而鱼听、仰秣,玄鹤延颈、百兽率舞盖且其实,风雨之至、晋国大旱,赤地三年、平公癰病殆虚言也。或时

奏《清角》时天偶风雨，风雨之后晋国适旱，平公好乐¹⁴，喜笑过度，偶发癎病。传书之家信以为然，世人观见遂以为实，实者乐声不能致此。何以验之？风雨暴至，是阴阳乱也。乐能乱阴阳，则亦能调阴阳也。王者何须修身正行、扩施善政？使鼓调阴阳之曲¹⁵，和气自至、太平自立矣。

（刘盼遂集解：《论衡》，上海古籍出版社 1974 年版）

【注释】

1. 传书：世俗流传之书。《白雪》：楚歌名，是高深的音乐。
2. 或：指《韩非子》。
3. 实：确实，肯定。
4. 原省：考查，推求。
5. 音：指乐器。
6. “《清角》”三句：这是一种阴阳五行说。
7. 一哭崩城：杞梁妻事。一叹下霜：邹衍事。
8. 受：受业，从师学习。
9. 宿昔：犹向来，经久。直：只。
10. 审：果真。
11. 瓠(hú)芭：古代传说中的善鼓瑟者。六马：古代天子以六马驾车。秣：牲口的饲料。
12. “师旷鼓《清角》”句：见《韩非子·十过》。吁：闻。
13. 悲：动听。“见人之食”，“之”原作“欲”。
14. 适：恰巧。好乐：喜好娱乐。
15. 鼓调阴阳之曲：弹奏调和阴阳的乐曲。

【说明】

《论衡·感虚篇》崇尚“真美”，力黜“传书之家载以为是，世俗观见信以为然”的虚妄之言，沉重地打击了神秘主义音乐思想和“天人感应”学说，有力地驳斥了“淫乐亡国”论。

第三章 魏晋南北朝乐论

导论

第二节 乐论 阮籍

第四节 宋书·乐志序 沈约

第六节 南齐书·乐志 萧子显

第八节 魏书·乐志 魏收

第十节 古今乐录 智匠

第一节 列子·汤问 张湛

第三节 声无哀乐论 嵇康

第五节 文心雕龙·乐府 刘勰

第七节 高僧传·经师 慧皎

第九节 刘子·辨乐 刘昼

导 论

魏晋南北朝(220—589)是我国历史上分裂时间最长的时期。这近四百年除了西晋五十一年短暂的统一外,一直处于分裂、动荡之中。庄园经济下士族门阀制度的存在是这一时期政治生活中的重要现象。士族,是指高门大族,士族的力量在汉末曾一度受到打击与削弱,但在曹丕实行九品中正制后,士族对政治权力的垄断又形成了“上品无寒门,下品无士族”的局面,引起了庶族对士族统治的强烈不满。然而,就是在这样一个政权更迭频繁、社会动荡不安、民族矛盾尖锐的历史时期,魏晋南北朝的经济文化发展在历史上也具有重大意义。此时期,我国政治、经济、文化的重心从原黄河流域逐渐转移到长江流域;当时进入中原的各少数民族与汉族逐渐由征战走向融合,并以他们的文化极大丰富了汉族的文化。

魏晋南北朝是继战国“百家争鸣”之后的又一个思想解放的时代。玄学的兴起,佛教的兴盛,道教的风行,使于汉代定于一尊的儒学相对衰微,有力地促进了此时期文学艺术的发展。音乐、诗歌、舞蹈、绘画、雕塑、书法、园林建筑等等,都在这一时期发生了重大的变化。

此时期音乐发展的重要特点:一是不同民族、不同地域的音乐文化大交流与大融合;二是歌、舞、器三者得到独立的传承和发展。体现在音乐理论方面则主要有如下表现:

其一,突破了两汉时“独尊儒术”的音乐思想的束缚,随着“玄学”的兴起,佛教的兴盛,儒、道、释三教合流的社会思潮在音乐理论领域得到了充分体现。

魏晋之世,根源于道家思想的玄学之风盛行,它以“三玄”(即《老子》、《庄子》、《周易》)为经典,崇尚老庄,对当时的社会政治制度提出了尖锐批评,动摇了儒学即名教的统治地位。在此背景下,以阮籍、嵇康等为代表的一批清谈家应运而生。他们以解决“名教”与“自然”的关系为目的,实质上是对儒道进行了调和。东晋南北朝时期,随着大批佛教经典的转译,佛教音

乐的盛行,佛教也得到大力发展。在儒、道、佛的相互影响过程中,儒学由于与政权紧密结合,始终处于正统地位,并逐渐形成以儒学为核心的三教合流的趋势。

嵇康的《声无哀乐论》是魏晋南北朝时期最重要的乐论著作。它对儒家礼乐思想进行了批判,并否定了统治者把音乐当作统治的工具,其实质是“越名教而任自然”,要求音乐的解放与复归,并论述了音乐的特殊性、内部规律、审美形式以及功用等方面的问题,具有重大的历史意义。蔡仲德先生言:“鲁迅曾说,曹丕反对寓教于诗赋,表现了‘文学的自觉’。我们更应该说,‘声无哀乐’的音乐美学思想表现了音乐的自觉。”^①与嵇康不同,阮籍在《乐论》中更重视以道家的“自然”乐论为儒家的礼乐思想辩护,他先论证雅颂之乐合于“自然之道”,并据此提出平和恬淡的审美准则与整齐划一的严格要求,主张通过“正礼”、“正乐”来达到摒弃“淫声”与悲乐的目的,体现了儒、道音乐美学思想的进一步融合。这一思想在《刘子·辨乐》之中也得到体现。而南朝梁慧皎《高僧传》中的《经师》、《唱导》等篇标志了中国特色的佛教音乐制度的确立。这一“中国特色”实则体现了佛教在中国化的过程中对儒、道二教的吸收与融合。

其二,秦汉以来,雅乐独尊的局面已被打破,在宫廷音乐依然受到重视的前提下,随着此时期相和歌、清商乐的繁盛,民间俗乐也在一定程度上进入了官方、文人记录的视野。

司马迁《史记·乐书》的问世标志着正史乐志的产生。自此之后直至清代,乐志写作便形成了一个传统,它以宫廷雅乐为主要记录对象,其音乐实践的“雅正”性质决定了乐志写作的基本倾向和内容。^② 沈约的《宋书·乐志》在继承这一传统的同时,又有新的开创。他对《史记·乐书》、《汉书·礼乐志》既不载讴谣也不记乐器感到不足。在《宋书·乐志》中,他首次载录并介绍了俗乐品种,使伎、歌、舞、鼓吹首次进入了正史乐志的视野。这一现象表明了自汉、魏、晋以来宫廷音乐世俗化倾向的增强和音乐雅正传统内涵的

① 蔡仲德著:《中国音乐美学史》(修订版),北京:人民音乐出版社2003年版,第550—551页。

② 李方元著:《我国正史〈乐志〉书写的形成与其音乐实践基础》,《黄钟》2003年第3期,第17—21页。

嬗变。这在《南齐书·乐志》、《魏书·乐志》中都有相应体现。

事实上,宫廷音乐与民间俗乐的交流与影响从来都是相互的。民间俗乐是宫廷音乐取之不竭的源泉,而宫廷音乐又反过来促进了民间俗乐的发展。在流传、发展的同时,它们各自都不断地经历了雅化、世俗化的过程。汉代的音乐机构“乐府”改造俗乐并使之应用于宫廷仪式活动之中,便集中反映了这一过程。汉以后,“乐府”的含义已不仅仅是音乐机构,它还同时作为一种音乐体裁、文学体裁,或者说是音乐文学体裁而存在。刘勰《文心雕龙·乐府》站在儒家雅正的思想立场,追溯了乐府的起源、发展史及其教化功能,并论述了音乐和诗歌的关系,即所谓“诗为乐心,声为乐体,乐体在声,瞽师务调其器;乐心在诗,君子宜正其文”。它对唐宋时期白居易、元稹、郑樵等人的论乐、论乐府产生了深远的影响。在乐府发展史上,南朝陈僧人智匠的《古今乐录》无疑是第一部里程碑式的著作。智匠以当时存见的乐书、歌辞集等文献为主要依据,又以梁、陈宫廷音乐演出实况与文献记载相对照,记录了自汉迄陈的音乐发展,具有重要意义。

民间俗乐在被官方、文人记录的同时,它也受到佛家的关注,慧皎在《高僧传》中即阐述了唱导音乐同民间伎艺的联系,并由此反映了佛教音乐中国化、俗乐化的倾向及其方式。

其三,随着歌舞伎乐的兴盛,音乐文化的融合,此时期的歌、舞、乐尤其是器乐艺术,在独立性、艺术性、多样性方面呈现出其独特的面貌,其中尤以琴为最。

魏晋南北朝时期的战乱,使我国展开了前所未有的民族大迁徙、文化大融合的历史画卷。从“西域”蜂拥而来的僧侣、商贩、俘虏和军士,带来了大批乐工和乐器。汉族的节奏观念、旋律习惯、表演风俗和乐律学理论都受到极大的冲击。音乐文化交流的大碰撞带来了歌舞伎乐的进一步繁盛。这在魏晋南北朝时期文人的乐赋作品中可见一斑。这一时期的乐赋作品流传至今者除嵇康《琴赋》外,还有杜挚《笛赋》、傅玄《琴赋》、《琵琶赋》、《箏赋》、《节赋》、成公绥《啸赋》、夏侯湛《鼙舞赋》、江淹《横吹赋》、陆机《鼓吹赋》、伏滔《长笛赋》、刘义庆《篴篥赋》等近四十篇,数量远超汉代,尤以乐器赋居多,达

三十余篇。嵇康《琴赋》无疑是其中最享盛名者。

琴是中国古代极具特色的乐器。它历史悠久,同时又是我国古代文人不可缺少的用于修身养性的乐器。魏晋南北朝时期是古琴艺术发展的重要时期,从形制的定型、演奏手法的发展到琴曲的创作、琴谱的产生等等,无不带上了此时期的时代烙印。嵇康《琴赋》对制琴的材料、工艺、演奏手法及琴曲等方面进行了阐述,表达了他对琴乐的深刻理解,并阐明了“声无哀乐”的观点。《列子·汤问》记载的“师文学琴”这一故事,涉及器乐演奏时心、手、弦之间的关系问题,认为“内不得于心”便“外不应于器”,便不能成就音乐艺术。而伯牙、子期“千古知音”的故事,则向我们展示了音乐演奏与音乐欣赏之间相交融、相契合的过程。在流传至今的三千多首琴曲中,传自南朝梁丘明的《碣石调·幽兰》是我国唯一(在减字谱发明前)用文字谱保存下来的琴曲,也是迄今所见最古老的琴谱。该曲“声微而志远”,表达了文人志士高洁的情操与郁郁不得志的忧思。

本章所选乐论基本上体现了以上所述三个特征。在学习与阅读的过程中,还有许多问题,如阮籍《乐论》与嵇康《声无哀乐论》中儒、道思想的关系;此时期乐赋中体现的音乐思想;音乐记录中的“雅”“俗”之分等等,都值得我们作进一步的关注与思考。

第一节 列子·汤问 张 湛

【解题】

列子，生卒年不详，名寇，又名圉寇、御寇，郑国人，战国前期的思想家，道家学派的代表人物。《列子》又名《冲虚经》，是道家的重要典籍。班固《汉书·艺文志·诸子略》中录有《列子》八卷，但早已散失。今本《列子》杂有魏晋时的思想内容，当是魏晋时人根据《管子》、《山海经》、《吕氏春秋》、《韩非子》等书而编成的伪作。东晋时人张湛为《列子》作注。有人认为今本《列子》即是张湛的伪作。《列子》内容多为民间故事、寓言和神话传说，寓道于事。注本有杨伯峻《列子集释》。

师 文 学 琴

匏巴¹鼓琴而鸟舞鱼跃，郑师文²闻之，弃家从师襄³游。柱指钩弦，三年不成章⁴。师襄曰：“子可以归矣。”师文舍其琴，叹曰：“文非弦之不能钩，非章之不能成。文所存者不在弦，所志者不在声。内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦⁵。且小假⁶之，以观其后。”无几何，复见师襄。师襄曰：“子之琴何如？”师文曰：“得之矣。请尝试之。”于是当春而叩商弦以召南吕⁷，凉风忽至，草木成实。及秋而叩角弦以激夹钟⁸，温风徐回，草木发荣。当夏而叩羽弦以召黄钟⁹，霜雪交下，川池暴沍¹⁰。及冬而叩徵弦以激蕤宾¹¹，阳光炽烈，坚冰立散。将终，命宫而总四弦¹²，则景风翔，庆云浮，甘露降，澧泉涌¹³。师襄乃抚心高蹈曰：“微矣子之弹也！虽师旷之清角¹⁴，邹衍之吹律¹⁵，亡¹⁶以加之。彼将挟琴执管而从子之后耳¹⁷。”

【注释】

1. 匏巴：相传为音乐家，善鼓琴（一说鼓瑟）。匏，同瓠(hù)。
2. 师文：春秋时郑国乐师，善鼓琴瑟。

3. 师襄：春秋时乐师名襄者有二人，一为鲁国的师襄，以击磬为业，即《论语·微子》所言“击磬襄”。一为卫国的师襄，善弹琴。据说孔子适卫时曾跟他学琴。
4. “柱指钩弦”句：按指调弦，三年不能成曲。柱指：左手在琴弦上取音。钩弦：调弦。钩：同“均”，调。又有其他版本“钩”作“钩”。
5. “内不得于心”句：弹琴应该做到心、手、器（指乐器）三者合而为一，这样才能演奏出美妙和谐的音乐，正因我没有做到这一点，所以不敢轻易去弹奏。成语“得心应手”即出于此。
6. 小：少，不多。假：宽容。
7. 商：五音之一，对应于五行中的金，与秋天相应。召：呼应，配合。南吕：十二律之一，为八月律，故与秋声同商弦相配合。
8. 角：五音之一，木音，属春天。夹钟：十二律之一，属二月律，故与角弦相配合。
9. 羽：五音之一，水音，属冬天。黄钟：十二律之首律，属十一月律，故与羽弦相配合。
10. 暴：突然。沍(hù)：也作“沍”，凝，寒。
11. 徵：五音之一，火音，属夏天。蕤(ruí)宾：十二律之一，属五月律，故与徵弦相配合。
12. 命：使用。宫：五音之一，土音。四弦：指前文所说春、夏、秋、冬四时之弦律。
13. 景风：和顺之风。庆云：祥云，彩云。醴泉：“醴”同“醴”，甜美的泉水。
14. 师旷：春秋时晋国乐师，约生活在晋悼公、晋平公执政时期（公元前572—532），善鼓琴瑟，通晓音律。他目盲耳聪，以“师旷之聪”闻名于后世。
15. 邹衍：约公元前305—前240，齐国人，战国末期哲学家，阴阳家的代表人物。邹衍的著作很多，但皆已散佚。现存有关邹衍的资料中多处记载了他吹律测气的故事。
16. 亡(wú)：通“无”。
17. “彼将挟(xié)琴执管”句：他们也要挟着琴，拿着律管跟随在你的身后。意

指赞叹师文琴艺之高超。

薛谭学讴

薛谭学讴于秦青¹，未穷青之技，自谓尽之，遂辞归。秦青弗止，饯于郊衢，²抚节³悲歌，声振林木，响遏行云。薛谭乃谢求反，终身不敢言归。秦青顾谓其友曰：“昔韩娥东之齐⁴，匮粮，过雍门，鬻歌假食⁵。既去而余音绕梁欂⁶，三日不绝，左右以其人弗去。过逆旅⁷，逆旅人辱之。韩娥因曼声⁸哀哭，一里⁹老幼悲愁，垂涕相对，三日不食，遽¹⁰而追之。娥还，复为曼声长歌。一里老幼喜跃抃舞¹¹，弗能自禁，忘向¹²之悲也。乃厚赂发之¹³。故雍门之人至今善歌哭，放娥之遗声¹⁴。”

【注释】

1. 薛谭、秦青：相传为秦国的两位善歌者。讴：歌唱，徒歌。
2. 饯：用酒食送行。郊衢(QÚ)：城郊的大路。
3. 抚：同“拊”，拍击。节：一种竹制乐器，可击之成声以节乐。又可释为节奏。
4. 韩娥：相传为韩国的善歌者。东之齐：往东到齐国去。之，往，去。
5. 匮：竭，缺乏，穷尽。雍门：地名，齐国的城门。鬻(yù)：卖。假：借，这里指交换之意。
6. 欂(lì)：屋梁。
7. 逆旅：旅店。
8. 曼声：长声。
9. 一里：街坊，古代五家为邻，五邻为里。
10. 遽(jù)：急，马上。
11. 抃(biàn)舞：拍手舞蹈。抃，两手拍击。
12. 向：过去，从前。
13. 厚赂：赠送丰厚的财物。发：遣送。
14. 放：同“仿”，仿效。另有版本“放”作“效”。

高山流水

伯牙¹善鼓琴，钟子期²善听。伯牙鼓琴，志在高山³。钟子期曰：“善哉！峨峨兮若泰山！”志在流水。钟子期曰：“善哉！洋洋兮若江河！”伯牙所念，钟子期必得之。伯牙游于泰山之阴，卒⁴逢暴雨，止于岩下；心悲，乃援琴而鼓之。初为霖雨之操⁵，更造崩山之音。曲每奏，钟子期辄⁶穷其趣。伯牙乃舍琴而叹曰：“善哉，善哉，子之听夫！志想象犹吾心也。吾于何逃声⁷哉？”

（杨伯峻撰：《列子集释》，中华书局 1979 年版）

【注释】

1. 伯牙：人名，又称俞伯牙，相传为战国时著名琴家。
2. 钟子期：与俞伯牙同时代人，善于欣赏音乐，被伯牙引以为“知音”。
3. 志：志趣、志向。
4. 卒：同“猝”，突然，仓猝。
5. 霖雨：久下不停的雨，霖，又作“淋”。操：琴曲的一种。
6. 辄(zhé)：往往，总是。
7. 逃声：在声音中隐匿自己的真实感情。指钟子期已经尽得伯牙的心意，伯牙无处藏匿自己的心声。

【说明】

本文选自《列子·汤问》，包括师文学琴、薛谭学讴、伯牙子期知音相交三个故事，很有教育意义。第一则故事向我们描绘了郑国乐师师文的高超琴技。第二则故事讲述了薛谭拜秦青学艺的经过，着重刻画了秦青作为成功的歌唱家与音乐教育家的形象，这当中举出了韩娥“余音绕梁，三日不绝”的故事。第三则是伯牙与钟子期这一对知音惺惺相惜的故事，展示了伯牙传神的演奏技艺以及子期对音乐的深刻理解。

第二节 乐论 阮 籍

【解题】

阮籍(210—263),字嗣宗,三国魏思想家、文学家、音乐家,陈留尉氏(今河南尉氏县)人。曾为步兵校尉,世称阮步兵,是“竹林七贤”代表人物之一,与嵇康齐名,合称“嵇阮”。善弹琴。其事见《三国志·魏书·王粲传》、《晋书·王粲传》。有明辑本《阮籍集》。注本有李志钧等《阮籍集》点校本、陈伯君《阮籍集校注》。

夫乐者,天地之体,万物之性也¹。合其体,得其性,则和;离其体,失其性,则乖²。昔者圣人³之作乐也,将以顺天地之体,成万物之性也,故定天地八方之音,以迎阴阳八风⁴之声,均黄钟中和之律⁵,开⁶群生万物之情气,故律吕协则阴阳和,音声适而万物类⁷,男女不易其所,君臣不犯其位,四海同其观⁸,九州一其节⁹,奏之圜丘而天神下,奏之方丘而地祇上¹⁰;天地合其德则万物合其生,刑赏不用而民自安矣。

乾坤易简,故雅乐不烦¹¹;道德平淡,故五声无味¹²。不烦则阴阳自通,无味则百物自乐,日迁善成化¹³而不自知,风俗移易而同于是乐,此自然之道,乐之所始也。

其后圣人不作,道德荒坏,政法不立,智慧扰物,化废欲行,各有风俗¹⁴。故造始之教谓之风,习而行之谓之俗¹⁵。楚越之风好勇,故其俗轻死¹⁶;郑卫之风好淫,故其俗轻荡¹⁷。轻死,故有蹈水赴火之歌;轻荡,故有桑间、濮上之曲¹⁸。各歌其所好,各咏其所为,歌之者流涕,闻之者叹息,背而去之,无不慷慨。怀永日之娱,抱长夜之忻,相聚而合之,群而习之,靡靡无已¹⁹;弃父子之亲,弛君臣之制,匱室

家之礼，废耕农之业，忘终身之乐，崇淫纵之俗²⁰；故江淮之南其民好残²¹，漳、汝之间其民好奔²²，吴有双剑之节²³，赵有扶琴之客²⁴。气发于中，声入于耳，手足飞扬，不觉其骇²⁵。

好勇则犯上，淫放则弃亲。犯上则君臣逆，弃亲则父子乖²⁶；乖逆交争，则患生祸起。祸起而异愈异，患生而虑不同。故八方殊风，九州异俗，乖离分背，莫能相通，音异气别，曲节不齐²⁷。故圣人立调适之音，建平和之声，制便事之节，定顺从之容，使天下之为乐者莫不仪焉²⁸。自上以下，降杀有等²⁹，至于庶人，咸皆闻之。歌谣者咏先王之德，俯（頽）仰者习先王之容，器具者象先王之式，度数者应先王之制³⁰；入于心，沦于气³¹，心气和洽，则风俗齐一。

圣人之为进退俯（頽）仰之容也，将以屈形体，服心意，便所修，安所事也。³²歌咏诗曲，将以宣平和，著不逮也。³³钟鼓所以节耳，羽旄所以制目，听之者不倾，视之者不衰；³⁴耳目不倾不衰则风俗移易，故移风易俗，莫善于乐也。

（陈伯君校注：《阮籍集校注》，中华书局 1987 年版）

【注释】

1. 天地之体，万物之性：指天地、万物自然无为、冲淡平和的本性。体、性：本体、本性。
2. “合其体”句：符合天地、万物自然无为、冲淡平和本性的就和谐，背离这一本性的则不和谐。合：符合。和：和谐、和顺。乖：违背，不和。
3. 圣人：泛指传说中无为而治、品德高尚、智慧超群的人物，如尧、舜等。
4. 八风：乾风，坎风，艮(gèn)风，震风，巽(xùn)风，离风，坤风，兑风。
5. 均(yùn)：调和。黄钟：十二律首律，此处泛指十二律。十二律分为六律六吕，简称律吕。
6. 开：引导。群生：百姓。
7. 类：各得其所，各从其类。

8. 观：观赏。
9. 节：节奏、节度。
10. 圜(yuán)丘：古代帝王祭天的地方。方丘：古代帝王祭地祇的地方。
11. “乾坤易简”句：天与地是平易而简约的，所以雅乐也是简约而不繁琐。
12. 无味：即平淡之意。
13. 日迁善成：日益向善。化：潜移默化，成为风气。
14. “其后圣人不作”句：其后圣人不兴，天地万物自然无为、冲淡平和的本性遭到背离，无为而治的治国之道被废置，简约平淡、以善移俗的教化被摒弃，人们贪欲盛行，风俗也各不相同。
15. “故造始之教”句：所以，开始一种教化叫做“风”，人们学习并且实行它就叫作“俗”。
16. 楚越：泛指长江中、下游一带，春秋战国时期属于楚国越国的地区。轻死：将死亡看得很平淡，不畏惧。
17. 郑卫：现在河南、河北一带，春秋战国时期属于郑国卫国的地区。轻荡：不庄重。
18. 桑间、濮上之曲：即郑卫之音也。
19. “怀永日”句：意指人们日夜享受快乐，聚在一起相互效仿，沉迷声色，无休无止。靡靡：萎靡，沉迷声色。已：停止。
20. 驰：放松、僭越。匱：缺乏。室家：指夫妇。崇：喜好，推崇。
21. 江淮之南：即指楚越之地。江：长江。淮：淮河。残：杀，斗。
22. 漳、汝之间：即指郑卫之地。漳、汝：水名，漳河在今河南、河北两省边境，汝河在今河南省南部。奔：指男女之间不通过媒妁礼仪而私自交往。
23. 吴有双剑之节：指因爱剑而轻死的习俗。双剑：指吴国的名剑干将与莫邪。
24. 扶琴：即鼓琴。亦有版本作“挟琴”。
25. 手足飞扬：手舞足蹈。骇：怪异、奇怪。
26. 逆：颠倒，逆乱。乖：违背，背离。
27. “故八方殊风”句：指各地风俗各不相同，无法相通，声音不同，气质各异，曲调和节律都不统一。

28. 立、建、制、定：皆指制定。调适：和谐、适中。便事之节：简易不繁的节奏。
顺从之容：和顺从容的舞蹈。仪：心仪，效仿，以之为榜样。
29. 降杀有等：指依照等级的高低依次递减相关的待遇，以示尊卑长幼之序。降杀：递减。
30. “歌谣者”句：歌谣唱的是先王的德行；舞蹈模仿的是先王的仪容；器具象征的是先王的法式；度数应和的是先王的制度。俯仰：进退俯仰，即舞蹈。度数：以度为单位进行计量，引申为标准、规则。
31. 入于心，沦于气：（上文所说的道理）影响人的心灵、精神。沦：渗入，浸润。
32. “圣人”句：圣人规定的舞蹈的仪容，是为了使人们端正形体，调和心意，便于修养，安心于所从事的工作。
33. 宣：宣扬、倡导。著：使……知之，显示。不逮：不及，不足。
34. “钟鼓”句：钟鼓之乐用来节制双耳，羽旄之舞用来节制双目，都使人们不偏离中正之道，不沉溺于声色之需。倾：偏斜不正。衰：败落，沉溺。

【说明】

《乐论》著于阮籍 45 岁之前，可能是阮籍早年的著作。其篇首假设以“刘子”向“阮先生”（阮籍自称）提出问题，即认为音乐“有之何益于政，无之何损于化”，为什么孔子说“移风易俗，莫善于乐”？接下去文章的主体部分即是“阮先生”围绕这一问题展开的论述，体现了阮籍试图通过仁义礼乐的途径实现治天下的目的。其音乐思想带有儒道结合的玄学色彩。此处节录的是阮籍回答刘子提出问题的中心段落。

第三节 声无哀乐论 嵇康

【解题】

嵇康(224—263),字叔夜,谯郡铚县(今安徽宿县西)人。三国魏末著名的思想家、文学家、音乐家。曾任曹魏政权的中散大夫,故称之为“嵇中散”。他自幼养成“旷迈不群,高亮任性,不修名誉,宽简有大量,学不师授,博洽多闻”的个性与学风,与当时名士阮籍、刘伶、向秀、山涛、阮咸、王戎交善,世称“竹林七贤”。嵇康在政治上反对司马氏专权,主张“非汤武薄周礼”、“越名教而任自然”,因此遭到礼法之士的忌恨,最终被司马氏集团杀害。嵇康擅弹琴,尤善《广陵散》,曾作有琴曲《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》,被称为“嵇氏四弄”。他并作有《琴赋》,赋中提到许多琴曲作品,而其中“徽以钟山之玉”,被普遍认为是关于琴徽的最早文献记载。鲁迅校勘有《嵇康集》,戴明扬《嵇康集校注》,吉联抗译注《嵇康·声无哀乐论》。《声无哀乐论》集中反映了嵇康的音乐思想。全文通过“秦客”和“东野主人”一问一答的八次辩论,阐述了“声无哀乐”的核心论点:音乐是客观的存在,而情感是主观的存在,二者并无因果关系,即“心之与声,明为二物”,“声音自当以美恶为主,则无关于哀乐;哀乐自当以情感为主,则无系于声音”。

秦客¹问曰:“仲尼²有言:‘移风易俗,莫善于乐。’即如所论,凡百哀乐,皆不在声,则移风易俗,果以何物邪³?又古人慎靡靡之风,抑慆耳之声。故曰:‘放郑声,远佞人⁴’。然则郑卫之音,击鸣球以协神人⁵,敢问郑雅之体,隆弊所极,风俗移易,奚由而济⁶?愿重闻之,以悟所疑。”

主人⁷应之曰:“夫言‘移风易俗’者,必承衰弊之后也。古之王者,承天理物,必崇简易之教,御无为之治⁸。君静于上,臣顺于下;玄化潜通,天人交泰⁹。枯槁之类,浸育灵液,六合之内,沐浴鸿流,

荡涤尘垢¹⁰；群生安逸，自求多福；默然从道，怀忠抱义，而不觉其所以然也¹¹。和心足于内，和气见于外¹²；故歌以叙志，舞以宣情¹³。然后文之以采章，照之以风雅，播之以八音，感之以太和¹⁴；导其神气，养而就之；迎其情性，致而明之¹⁵；使心与理相顺，气与声相应。合乎会通，以济其美¹⁶。故凯乐之情，见于金石；含弘光大，显于音声也¹⁷。若此以往则万国同风，芳荣济茂，馥如秋兰¹⁸；不期而信，不谋而成，穆然¹⁹相爱；犹舒锦布彩，灿炳可观也²⁰。大道之隆，莫盛于兹，太平之业，莫显于此。故曰：‘移风易俗，莫善于乐。’然乐之为体，以心为主²¹。故无声之乐，民之父母也²²。至八音会谐，人之所悦，亦总谓之乐。然风俗移易，本不在此也²³。”

夫音声和比，人情所不能已者也²⁴。是以古人知情不可放，故抑其所遁²⁵；知欲不可绝，故自以为致²⁶。故为可奉之礼，制可导之乐²⁷。口不尽味，乐不极音；揆终始之宜，度贤愚之中，为之检则²⁸。使远近同风，用而不竭，亦所以结忠信，著不迁也²⁹。故乡校庠塾³⁰亦随之。使丝竹与俎豆并存，羽毛与揖让俱用，正言与和声同发³¹。使将听是声也，必闻此言；将观是容也，必崇此礼。礼犹宾主升降，然后酬酢行焉³²。于是言语之节，声音之度，揖让之仪，动止之数，进退相须³³，共为一体。君臣用之于朝，庶士³⁴用之于家。少而习之，长而不怠，心安志固，从善日迁，然后临之以敬，持之以³⁵久而不变，然后化成。此又先王用乐之意也。故朝宴聘享，嘉乐必存³⁶；是以国史采风俗之盛衰，寄之乐工，宣之管弦，使言之者无罪，闻之者足以诫³⁷。此又先王用乐之意也。

若夫³⁸郑声，是音声之至妙。妙音感人，犹美色惑志，耽盘（槃）荒酒³⁹，易以丧业。自非至人⁴⁰，孰能御之？先王恐天下流而不反，故具其八音，不渎其声，绝其大和，不穷其变⁴¹。捐窈窕之声，使乐而不淫⁴²。犹大羹不和⁴³，不极勺药之味⁴⁴也。若流俗浅近，则声不

足悦，又非所欢也。若上失其道，国丧其纪，男女奔随，淫荒无度；则风以此变，俗以好成。尚其所志，则群能肆⁴⁵之；乐其所习，则何以诛⁴⁶之？托于和声，配而长之，诚动于言，心感于和，风俗一成，因而名之⁴⁷。然所名之声，无中于淫邪也⁴⁸。淫之与正同乎心，雅郑之体，亦足以观矣。”

（鲁迅辑录：《鲁迅辑录古籍丛编》第四册，人民文学出版社1999年版）

【注释】

1. 秦客：嵇康写此文时假设的论辩对手。秦：春秋、战国时的国名，在今陕西一带。
2. 仲尼：孔子。
3. “即如所论”句：若如您所说，所有的哀乐情感都不是由音乐而引起的，那么音乐是如何做到移风易俗的呢？
4. 慎：谨慎，防范。靡靡：优美动人。恬(tāo)：喜悦，放纵。放郑声，远佞人：意为废弃郑声，不亲近巧言谄媚的人。郑声：与雅乐相对的世俗之乐。亦即下文的“郑卫之音”。
5. 然则郑卫之音：“音”字以下文字有缺漏。击鸣球以协神人：指雅乐。
6. “敢问”句：请问郑声和雅乐本身有何优劣之别，它们对风俗的移易，到底是通过什么起作用的？体：本体。隆弊：好坏，盛衰。济：渡，达到。
7. 主人：即东野主人，是作者假设的人物，实际上代表作者本人。
8. “古之王者”句：古代的圣人顺应自然规律来治理一切事情，必定推崇简易的教化，实施无为而治。承天理物：顺应自然治理天下。无为之治：意为无所作为而使天下得到治理。
9. “玄化潜通”句：玄妙的教化默默通行，天人万物一切通达、和顺。泰：通达。
10. “枯槁之类”句：意指世间万物受到无为而治的教化的惠泽，如同浸润在灵液之中，沐浴在鸿流之下，所有污浊都被荡涤而尽。枯槁之类：泛指万物。六合：上下四方，指天地之间。
11. “群生安逸”句：百姓安逸，自求多福；他们自然而然地顺从清静无为的天道而行事，有忠有义，却没想到为什么会这样做。

12. “和心足于内”句：内心充满平和，在外就会体现出平和的气氛。足：充满。
见(xiàn)：体现，表现。
13. 叙志：抒发心志。宣情：宣泄感情。
14. “然后文之以采章”句：然后用有文采的词章来修饰它，用风雅之声来宣扬它，用八音之乐来传播它，用天地间的冲和之气来感召它。文：修饰。照：宣扬。风雅：《诗三百》有风、雅、颂之声。太和：天地间的冲和之气。
15. “导其神气”句：引导人的精神，培养且成就它；适应人的性情，使之得到昭显。
16. “合乎会通”句：融会贯通，来成就音乐的美妙。
17. “故凯乐之情”句：所以欢乐的情感可以通过乐器得到表达；而宽厚仁慈的品德，可以通过音乐得以显现。凯乐：欢乐，愉悦。含弘光大：包含宏厚，光著盛大；亦指恩德广被，宽厚仁慈。
18. “若此以往”句：像这样发展下去则各地风俗齐一，如芳花繁茂，如秋兰般馥郁芬芳。
19. 穆然：和敬的样子。
20. “犹舒锦布彩”句：如同展开的锦缎彩帛，光彩夺目，十分美妙。炳：光明，明亮。
21. “然乐之为体”句：然而音乐的本质，取决于人心，即前文所说的“和心”(平和之心)。
22. 无声之乐：指产生于无为之道的平和之乐，虽无声而胜于有声。
23. “至八音会谐”句：至于人们所喜欢的八音谐和的那种音乐，也统称之为音乐，但它与“无声之乐”有本质的区别，不能起到移风易俗的作用。
24. 和比：和睦，和谐。已：终止，了结。
25. 放：放纵，过度。抑：抑制。遁：逃走，回避。
26. 自以爲致：引导它自然发展。
27. 可奉之礼、可导之乐：即前文所说的“简易之教”。奉：奉行。
28. 揆(kuí)：度量，考察。终始：乐曲的开始和结束。检则：法度，标准。
29. 结：牢固。著：确立。迁：变化。

30. 乡校庠(xiáng)塾：指代古代地方学校。庠：古代的乡学。塾：门内东西两侧的屋，又指私人设立的学校。
31. “使丝竹”句：指礼、乐并用。丝竹：乐器，借指音乐。俎(zǔ)豆：礼器，是古代祭祀、宴会时盛肉类等食品的两种器皿，借指礼制。羽毛：借指舞容。揖让：借指礼容。正言：雅正之言，指诗。和声：指音乐。
32. 宾主升降：指宾主相见时揖让、叩拜的礼仪。酬酢(zuò)：宾主互相敬酒，泛指交际应对。酬：劝，指主人向客人敬酒。酢：报，指客人向主人敬酒。
33. 相须：相互依存，相互配合。
34. 庶士：众士，下士，指未做官的读书人。
35. 持：保持。
36. 朝：朝见，诸侯见天子、臣见君、子见父母的通称。聘：聘问，古时国与国之间遣使访问。享：祭献，上供。嘉乐：用于宴享祭祀的钟磬之乐。
37. “是以国史”句：指国家设史官采集各地反映风俗盛衰的民歌，并由乐工配以管弦，加以演唱，以此来反观统治者的得失。用这种方式使得讽谏者不遭受处罚，而听此讽谏的人能引以为戒。
38. 若夫：句首语气词，用在句首或段落的开始，表示另提一事。
39. 耽盘(槃)荒酒：沉溺于游乐与酒色。耽、荒：沉溺，迷乱。盘(槃)：游乐，快乐。
40. 至人：指道德修养达到最高境界的人。
41. “先王”句：先王担心天下人流于放荡而不能自己，因而使八音具备，不亵渎这些声音，保持它竭尽于“大和”的境界，而不追求无穷的奇异变化。流：放荡、流散。反：同“返”。渎：亵渎，轻慢。绝：止。大和：即太和。
42. “捐窈窕”句：舍弃妖冶之音，使人快乐却不放纵。捐：舍弃，去除。窈窕：美妙，引申为妖冶之貌。
43. 大羹：肉汁。不和：不加调料，指保持其质素之美。
44. 不极勺药之味：不追求五味调和的美味。极：尽，追求。勺药之味：即美味。
45. 肆：放肆，任意。
46. 诛：责备。

47. “托于和声”句：依托于音乐，配合着它发展起来，人受其感化，则风俗都一样，所以才这样说。言：即上文所说的“正言”。和：即“和声”，指音乐。之：指“移风易俗，莫善于乐”这句话。
48. “然所名”句：然而所说的音乐并不是指放纵邪恶的音乐啊。淫荡与端正同出于本心，这样雅声和郑声的本体就可以看出来了。

【说明】

本文节录的是《声无哀乐论》中“秦客”与“东野主人”的第八次辩论。“秦客”问道：“移风易俗究竟凭什么才能做到？”“东野主人”答道：“移风易俗在于实行‘无为之治’。”从此次辩论可见：一、移风易俗的根本原因并不是音乐，而是实行了“无为之治”，音乐也是实行“无为之治”的结果和体现。二、文中嵇康反复提到了“先王立乐之意”，可见他虽然反对儒家传统音乐思想，但另一方面他又不可避免地以之为立足点展开了论说。这也是嵇康当时所处时代思潮的具体体现。

第四节 宋书·乐志序 沈 约

【解题】

《宋书》一百卷，南朝梁沈约集何承天、山谦之、裴松之等人之大成，修成于永明六年（488）。《宋书·乐志》，共四卷。第一卷录宫廷音乐的历史沿革，第二卷录郊庙享宴礼仪乐章，第三卷载相和歌词，第四卷载舞曲歌词和鼓吹曲词。书中尤其对汉世相和歌、清商三调、大曲、鼓吹铙歌的歌词和汉魏以来的新乐器记述颇详，为我们留下了珍贵的史料。《宋书·乐志》以历史时间为线索，首次按音乐种类分乐、伎、歌、舞、器、鼓吹六类记载宫廷音乐；另外，它首次将所有的乐章独立出来，按歌辞的性质不同分类载录，并保存了入乐演唱的实况。本书所选《宋书·志序》及王僧虔上表的论三调歌等内容即是这一情况的深刻反映。《宋书·乐志》的版本主要有二十五史百衲本、中华书局校点本，邱琼荪《历代乐志律志校释》，苏晋仁、萧炼子的《宋书乐志校注》本。

《乐经》¹残缺，其来已远。班氏所述，政抄举《乐记》；²马彪《后书》，又不备续。³至于八音众器，并不见书，虽略见《世本》，所阙犹众。⁴爰及雅郑，讴谣之节，一皆屏落，曾无概见。⁵郊庙乐章，每随世改，雅声旧典，咸有遗文。又案今鼓吹铙歌⁶，虽有章曲，乐人传习，口相师祖，所务者声，不先训以义。⁷今乐府铙歌，校汉、魏旧曲，曲名时同，文字永异，寻文求义，无一可了。⁸不知今之铙章，何代曲也。⁹今《志》自郊庙以下，凡诸乐章，非淫哇之辞，并皆详载。¹⁰

〔南朝梁〕沈约著：《宋书》，中华书局 1974 年版）

【注释】

1. 《乐经》：六经之一。古文经学家认为“乐”本有经，被焚于秦火。今文经学家认为“乐”本无经，只有附于《诗经》的一种乐谱。

2. 班氏所述：即班固的《汉书·礼乐志》。《乐记》：《礼记·乐记》。
3. 马彪《后书》：即司马彪的《续汉书》。不备续：指不续《乐志》。
4. “至于八音”句：各类乐器亦不见于史书记载，虽然《世本》中曾有记录，但依然有很多阙载。“《世本》”：先秦重要史籍之一，记载自黄帝以来的史事，原十五篇，有《帝系篇》、《王侯世》、《氏姓篇》、《作篇》等。其《作篇》中录有关于乐器制作的资料。原书已佚，有后人辑本。
5. “爰及雅郑”句：至于涉及雅乐、郑声之类，与讴谣相关的内容，都未曾记载，不得见其全貌。
6. 鼓吹铙歌：即短箫铙歌，是鼓吹乐最重要的代表形式。鼓吹乐，是汉以来以打击乐与吹奏乐为主的演奏形式和乐种，其起源与西北民族的马上之乐息息相关，多用作军乐。其初主要用鼓、钲、箫和笳等乐器，常有歌唱。其种类按用途可分黄门鼓吹、骑吹、短箫铙歌和横吹四种。短箫铙歌主要用于社、庙，如“恺乐”、“元会”、“郊祀”、“校猎”等场面盛大的活动。鼓吹乐的种类、形式、用途并无严格界限，也随时代而有不同。
7. “虽有章曲”句：现在的鼓吹铙歌，虽然有乐章曲调，但乐人之间的传习，都是口传心授，他们所重视的是乐曲曲调，而不是歌辞的内在含义。
8. “今乐府铙歌”句：现在的乐府铙歌，与汉魏时的旧曲相比较，其曲名往往相同，但文字上的差异却很大。如果根据文字来寻求其中所蕴含的意义，则根本无法理解。
9. “不知今之铙章”句：不知现在的铙歌乐章，究竟是什么时代的乐曲。
10. “今《志》自郊庙以下”句：现在《宋书·乐志》自郊庙歌辞以下，所录各种乐章，只要不是淫放之辞，都予以详细载录。

孝武大明中，以《鞞》、《拂》、杂舞合之钟石，施于殿庭¹。顺帝昇明二年，尚书令王僧虔²上表言之，并论三调哥³曰：“臣闻《风》、《雅》之作，由来尚矣。大者系乎兴衰，其次者著于率舞。在于心而木石感，铿锵奏而国俗移⁴。故郑相出郊，辩声知戚⁵；延陵入聘，观乐知风⁶。是则音不妄启，曲岂徒奏？哥倡既设，休戚已徵⁷；清浊是均，

山琴自应⁸。斯乃天地之灵和，升降之明节。今帝道四达，礼乐交通，诚非寡陋所敢裁酌。伏以三古缺闻，六代潜响，舞咏与日月偕湮，精灵与风云俱灭。追余操而长怀，抚遗器而太息，此则然矣⁹。夫钟县之器，以雅为用，凯容之制，八佾为体¹⁰。故羽籥击拊，以相谐应，季氏获消¹¹，将在于此。今总章旧佾二八之流，袿服既殊，曲律亦异，推今校古，皎然可知¹²。又哥钟一肆，克谐女乐¹³，以哥为称，非雅器也。大明中，即以宫县合和《鞞》、《拂》，节数虽会，虑乖雅体。将来知音，或讥圣世¹⁴。若谓钟舞已谐，不欲废罢，别立哥钟，以调羽佾，止于别宴，不关朝享¹⁵。四县所奏，谨依雅则。斯则旧乐前典，不坠于地。臣昔已制哥磬，犹在乐官，具以副钟，配成一部，即义沿理，如或可安。又今之《清商》，实犹铜雀，魏氏三祖，风流可怀¹⁶。京、洛相高，江左¹⁷弥重。谅以金县干戚，事绝于斯，而情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半。自顷，家竞新哇，人尚谣俗，务在嚆危，不顾律纪。流宕¹⁸无涯，未知所极，排斥典正，崇长烦淫。士有等差，无故不可以去礼；乐有攸序，长幼不可以共闻。故喧丑之制，日盛于廛里，风味之韵，独尽于衣冠¹⁹。夫川震社亡，同灾异戒；哀思靡漫，异世齐欢。咎征不殊，而欣畏并用，窃所未譬也²⁰。方今尘静畿²¹中，波恬海外，《雅》、《颂》得所，实在兹辰。臣以为宜命典司，务勤课习，缉理旧声，迭相开晓，凡所遗漏，悉使补拾。曲全者禄厚，艺敏者位优。利以动之，则人思自劝；风以靡之，可不训自革。反本还源，庶可跂踵²²。”

【注释】

1. 大明：南朝宋孝武帝时年号，自457—464年。《鞞》：用有柄单面鼓作为道具的一种舞蹈，汉代已有。《拂》：出自江南，舞者手执拂而舞，魏、晋间采入宫廷，用于宴享。
2. 王僧虔(426—485)：据《南齐书》卷三十三本传可知其好文史，解音律，善隶

书,为人为官“清简无所欲,不营财产”,撰有《大明三年宴乐技录》。昇明二年(478),王僧虔任尚书令。为恢复雅乐的正典地位,他曾多次上书批判宫廷音乐有乖雅正,而民间俗乐实为郑卫淫声,并就有关雅乐建设事宜提出了实施建议。

3. 三调:指相和歌、清商乐中最主要的三种调式,即清调、平调、瑟调。在魏晋南北朝的应用中,被称作“相和三调”或“清商三调”。哥:即“歌”,以下皆同。
4. “大者系乎兴衰”句:《礼记·乐记》云:“是故治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。”《尚书·益稷》:“夔曰:‘于!予击石拊石,百兽率舞,庶尹允谐。’”《吕氏春秋·精通》:“悲存乎心而木石应之。”木石:即八音中的木、石乐器,这里泛指各类乐器。
5. “郑相出郊”句:《韩非子·难三》记载春秋时郑国相国子产外出时,从一丧夫的妇人哭声中听出她心中有恐惧而无悲伤,后审问之,果然查出是妇人谋害了其夫。
6. “延陵入聘”句:“延陵”即指春秋时期吴国公子季札,时人称之为公子札,号延陵季子。《左传·襄公二十九年》载季札在鲁国观周乐如《周南》、《召南》、《邶风》、《卫风》等,他能在乐声中听出各地的民风以及统治之优劣。
7. 哥倡:指代音乐。休戚:喜乐与忧虑,泛指有利的和不利的遭遇。徵:表明,体现。
8. “清浊是均”句:自然排列的清浊之音成为乐调,使山琴也能和谐地与之应和。清浊:指音有高有低。均:即“调”。山琴:以山中之木做成的琴。
9. “伏以三古缺闻”句:意指以前历代的音乐歌舞都已逝去,我们只能从有幸传下来的文章、乐器、乐曲中去追溯与怀想。湮(yān):埋没。
10. 钟县之器:指用于郊庙祭祀雅乐的金石之乐。县:通“悬”,即乐悬,是我国古代自西周始,有关钟、磬乐器数量和设置方位的等级规定。凯容:指乐舞。佾:舞队的行列,一般是八人为“一佾”。
11. 季氏获诮(qiào):《论语·八佾》:“孔子谓季氏,八佾舞于庭,是可忍也?孰不可忍也!”诮:责备。
12. “今总章”句:就现在的明堂祭祀乐舞来看,原来舞队的行列为两列十六人,

袿(guà)服不同,曲律也有较大差异,可见古今之差别是非常明显的。总章:音乐机构。旧价:指代舞者或乐舞,后同。

13. “哥钟”句:歌先于钟而唱,以钟节歌,与女乐相谐。肆:钟、磬乐器编列的量词。
14. “大明中”句:大明年间(457—464),宫廷以钟磬等金石之乐与乐舞《鞞》、《拂》相和,节数虽然大致相符,但考虑到它有悖于雅乐体制,恐怕会被后世懂音律者所讥讽。
15. 别宴:送别的宴会或其他种类宴会。朝享:指宗庙祭祀。
16. 铜雀:汉末建安十五年(210),曹操建铜雀、金虎、冰井三台。铜雀台故址在今河北临漳县西南。魏氏三祖:魏明帝景初元年(237)立三祖庙,以武帝曹操为魏太祖,文帝曹丕为魏高祖,明帝曹睿为魏烈祖,人称“魏氏三祖”。
17. 江左:古时在地理上以东为左,“江左”也叫“江东”,指长江下游南岸地区。东晋及南朝宋、齐、梁、陈各代的基业都在江左,故当时人又称这五朝及其统治下的全部地区为“江左”,南朝人则专称东晋为“江左”。
18. 流宕(dàng):放荡。
19. 廛(chán)里:古代城市居民住宅的通称。庶人、农、工、商等所居谓之“廛”,士大夫等所居谓之“里”。衣冠:代称缙绅、士大夫,亦借指文明礼教。
20. 咎征:灾祸的征兆。譬:明白,晓谕。
21. 畿(jī):国都四周的广大地区,后指京城所辖区,指代国家。
22. 庶可:或许可以,差不多可以。跂踵(qǐ zhǒng):企求达到,努力达到。跂,踮起。

【说明】

雅乐作为传统乐志的主要叙述对象,在《宋书·乐志》中则只是作为宫廷音乐的一个类别加以介绍,其对雅乐传统的梳理,重点在汉以后的新传统,亦包括两晋和宋乐制建设的内容。这一现象表明了自汉、魏、晋以来宫廷音乐世俗化倾向的增强和音乐传统内涵的嬗变。

第五节 文心雕龙·乐府 刘勰

【解题】

《文心雕龙》，梁刘勰撰。刘勰(466?—537?)，字彦和，法名慧地，东莞莒县(今属山东)人，南朝齐、梁时期文学理论家、批评家。《文心雕龙》是现存最早的自成系统的古典文学评论集。全书十卷五十篇，三万七千余字，可分为四部分：第一部分为《原道》以下五篇，论述写作的总原则；第二部分为《明诗》以下二十篇，论各种文体的性质、源流与写作规格；第三部分为《神思》以下十九篇，泛论写作方法；第四部分为《时序》以下五篇，杂论文学理论问题，最后一篇是《序志》，即其自序。《文心雕龙》总结了先秦以至南朝宋齐时代文学创作和文学批评的丰富经验，论述广泛，体系完整，见解深刻，是一部空前的文学批评巨著。

乐府者，声依永，律和声¹也。钧天九奏，既其上帝²；葛天《八闋》，爰乃皇时³。自《咸》、《英》以降，亦无得而论矣⁴。至于涂山歌于“候人”⁵，始为南音；有娥谣乎“飞燕”⁶，始为北声；夏甲叹于东阳⁷，东音以发；殷整思于西河⁸，西音以兴；音声推移，亦不一概矣⁹。匹夫庶妇，讴吟土风，诗官采言，乐胥被律¹⁰，志感丝簧，气变金石。¹¹是以师旷觐风于盛衰，季札鉴微于兴废，精之至也¹²。

夫乐本心术，故响浹肌髓¹³，先王慎焉，务塞淫滥¹⁴。敷训胄子，必歌九德¹⁵，故能情感七始¹⁶，化动八风。自雅声浸微，溺音腾沸¹⁷，秦燔《乐经》，汉初绍复¹⁸，制氏纪其铿锵，叔孙定其容典¹⁹，于是《武德》兴乎高祖，《四时》广于孝文，虽摹《韶》、《夏》，而颇袭秦旧²⁰，中和之响，阒其不还²¹。暨武帝崇礼，始立乐府，总赵代之音，撮齐楚之气²²，延年以曼声协律，朱马以骚体制歌²³，《桂华》杂曲，丽而不

经,《赤雁》群篇,靡而非典²⁴,河间荐雅而罕御,故汲黯致讥于《天马》也²⁵。至宣帝雅诗,颇效《鹿鸣》²⁶。逮及元、成,稍广淫乐,正音乖俗²⁷,其难也如此。暨后汉郊庙,惟(杂)新雅章,辞虽典文,而律非夔、旷²⁸。至于魏之三祖,气爽才丽,宰割辞调,音靡节平²⁹。观其《北上》众引,《秋风》列篇³⁰,或述酣宴,或伤羁戍,志不出于惛荡,辞不离于哀思,虽三调之正声,实《韶》、《夏》之郑曲也³¹。逮于晋世,则傅玄晓音,创定雅歌,以咏祖宗;张华新篇,亦充庭《万》³²。然杜夔调律,音奏舒雅,荀勖改悬,声节哀急³³,故阮咸讥其离声,后人验其铜尺;³⁴和乐之精妙,固表里而相资矣³⁵。故知诗为乐心,声为乐体,乐体在声,瞽师务调其器;乐心在诗,君子宜正其文³⁶。“好乐无荒”,晋风所以称美;“伊其相谗”,郑国所以云亡。故知季札观乐,不直听声而已³⁷。

(〔南朝梁〕刘勰著;范文澜注:《文心雕龙注》,人民文学出版社1958年版)

【注释】

1. 声:即宫、商、角、徵、羽五声。永:通“咏”,歌唱时拖长音调。律:即十二律,包括六律六吕。
2. 钧天:天的中央。九奏:九,是成数,指多次;奏,变奏。既其上帝:倒装句,即“其既上帝”,其既为上帝;上帝:指天,天之尊神。
3. 葛天:即葛天氏,三皇时期古帝名。《八阕》:八首乐曲。爰乃皇时:倒装句,即“乃爰皇时”。爰:在。皇时:上古之时。
4. 《咸》、《英》:即尧帝(一说为黄帝)之乐《咸池》,帝喾(kù)之乐《五英》(一说为《六英》)。此句意为:自尧帝乐《咸池》、帝喾乐《五英》以后,亦因上古悠悠,无从得而推论了。
5. 涂山:即涂山氏之女,大禹的妻子;涂山,在今安徽蚌埠市西淮河东岸。候人:涂山氏之女等候大禹时所作的歌——“候人兮猗”。此段所言“南音”、“北声”、“西音”、“东音”,皆出自《吕氏春秋·季夏纪·音初篇》中,所述为东、西、南、北各音调的创始之因。

6. 有娥(sōng): 古国名,今山西省永济县。飞燕: 有娥国的二位美女(其一为殷契之母简狄)为飞走的燕子所作的歌——“燕燕往飞”。
7. 夏甲: 即夏后氏孔甲,夏朝第十四代君王,作《破斧之歌》。东阳: 地名,在今山东费县西南。
8. 殷整: 殷商帝王河亶(dǎn)甲,名整。西河: 地名,在今河南安阳县。
9. “音声”二句: 反映人们心声的音乐与歌辞推移转易,各有其始,不可同而论之。
10. 土风: 当地歌谣。诗官: 赴各地采撷歌谣的采诗之官,西周时已设。采言: 采集歌谣。乐胥: 乐官,乐师。被律: 将所采之诗配以音律。
11. 丝簧: 指丝竹之乐。金石: 指钟磬之乐。二者泛指音乐。志: 心志情意。气: 即“志”的外化,精神意气。
12. 是以: 因此。师旷: 春秋时晋国乐官。覘(chān): 侦察,察看。季札: 春秋时吴国公子,知音律。《左传》“襄公二十九年”篇记载了他在鲁国观乐,以听音乐而知各国的治乱兴衰。
13. 心术: 人的情思活动的方式。浹: 渗透,沁透。此句意为: 音乐是人的情思活动的反映,所以它的音响直沁入人们的肌髓。
14. 先王: 上古帝王。塞: 阻塞,阻止。淫滥: 淫滥的曲调。
15. 敷训: 施加教训。冑子: 长子。九德: 九种品德,指忠、信、敬、刚、柔、和、固、贞、顺。
16. 七始: 指天、地、春、夏、秋、冬、人。
17. 雅声: 雅正之乐。浸微: 渐渐衰微。溺音: 淫声,沉溺志气之音。腾沸: 兴盛。
18. 燔: 烧。绍: 继承。复: 恢复。
19. 制氏: 汉初乐师,鲁人。叔孙: 即叔孙通,薛(今山东滕州市官桥镇)人,秦汉之际著名儒者,《史记》有传。容典: 容为礼容,典为法度。
20. 《武德》、《四时》: 皆舞名。《武德》舞,汉高祖(前 206—前 195 年在位)四年作,歌颂他平乱而治天下。《四时》舞,孝文帝(前 179—前 157 年在位)作,用以昭示天下的安宁和乐。《韶》: 舜时《大韶》。《夏》: 禹时《大夏》。

21. 中和之响：中正和谐之音。阒(qù)：寂然无闻。
22. 暨：到。武帝：即汉武帝，前140—前87年在位。崇礼：崇尚郊祀之礼。立乐府：立，大力兴建；乐府，宫中的音乐机构，秦时已设。赵代：地区名，指今河北、山西一带。齐楚：地区名，指今山东、安徽、湖北、湖南一带。
23. 延年：李延年，中山(今河北定县)人，武帝时为协律都尉，妙于音律，善歌舞。曼声：美妙的音乐。协律：协和律吕。朱：即朱买臣(?—约前115)，吴(今江苏苏州)人，西汉辞赋家。马：即司马相如(?—前118)，蜀郡成都人，西汉辞赋家、散文家。骚体：即楚辞体。
24. 《桂华》：《汉书·礼乐志》录《安世房中歌》十七章，其七曰“桂华”。《赤雁》：《汉书·礼乐志》录《郊祀歌》十九章，此是第十八章。此处以《桂华》、《赤雁》泛指《安世房中歌》与《郊祀歌》。靡：美丽，繁富。不经、非典：指汉代郊庙歌辞没有歌颂天地祖宗的功德，音乐也没采用先秦雅乐，而是用新声俗乐，不合郊祭、庙祭的要求，背离了《诗经》祭祀诗的传统。
25. 河间：指河间献王刘德，武帝、昭帝时在世，他认为治道非礼乐不成，曾向朝廷进献其所集雅乐。荐雅：进献雅乐。罕御：很少见用。汲黯：汉武帝时敢于直言进谏的大臣。讥：讽谏。《天马》：《天马歌》，汉武帝时因得神马而作，列于《郊祀歌》十九章中之第十，汲黯以为不合礼仪，故讽谏之。
26. 宣帝：即汉宣帝，前73—前49年在位，曾颇作歌诗，以兴雅乐。《鹿鸣》：《诗经·小雅》之首篇，此处指依《鹿鸣》之声而歌唱。
27. 元、成：即汉元帝(前48—前33年在位)、汉成帝(前32—前7年在位)。正音：雅正之音。乖：违背、远离。
28. 郊庙：祭祀仪式。郊，祭天地；庙，祭祖宗。新雅章：新的雅乐乐章，如东平王刘苍(?—83)所制《武德舞歌》等。“新”原作“杂”，据唐乌本、范文澜本改。但作“杂”亦可通，新，指新乐。律：音律。夔、旷：指舜帝时的乐官夔、春秋晋国乐官师旷。此句之意为：后汉郊庙乐，新制了雅乐乐章，其歌辞虽是典雅之文，但其音律却已非古乐了。
29. 魏之三祖：指太祖魏武帝曹操、高祖魏文帝曹丕、烈祖魏明帝曹叡。气爽：气性豪爽。才丽：多才多艺。宰割：改创、删改、截取。辞调：歌辞及曲调。

平：平正。

30. 《北上》：指曹操的《苦寒行》，首句为“北上太行山，艰哉何巍巍”。《秋风》：指曹丕的《燕歌行》，首句为“秋风萧瑟天气凉”。众引、列篇：泛指其乐府诗。
31. 恹荡：本作“淫荡”，据乌本改，恹即荡，指放荡。三调：指清商三调，平调、清调、瑟调。正声：雅正之声。郑曲：泛指靡靡之音。
32. 逮：及，到。傅玄(217—278)：字休奕，北地泥阳(今陕西耀县)人。魏晋间诗人、学者。他学问渊博，精通音律，于诗擅长乐府，晋初庙堂乐章，多出其手，曾作鼓吹曲及晋郊庙诸歌，有《晋鼓吹曲》二十二首、《四厢乐歌》、《祀天地五郊夕牲歌》、《祠堂迎送神歌》、《祠庙飨神歌》等。著作有《傅子》、《傅玄集》，俱佚，明人有辑佚本。张华(232—300)：字茂先，魏晋间诗人、辞赋家，博学多才，著有《博物志》十卷。新篇：《晋书·乐志》载张华所作《正德舞歌》、《大豫舞歌》、《四厢乐歌》等。庭《万》：《诗·邶风·简兮》：公庭万舞。《万》：即《万舞》，干戚、羽籥并用的一种大型舞蹈，兼有文、武舞。
33. 杜夔：汉末音乐家，曹魏时以其知音任为雅乐郎，整理恢复古乐。调律：定律吕；律，音高的标准器，与尺度密切相关。舒雅：因杜夔所据律准较长，故音调舒缓雅正。荀勖(217?—289)：魏、晋间文人、音乐家，精通音律，曾参与晋初庙堂音乐定制。改悬：改变杜夔所定的律准，重新制造乐器；悬，指悬挂钟、磬等的架子，引申为乐器、乐律。声节哀急：因荀勖所定律准较短，故声调高急，音节哀思。
34. 阮咸：魏、晋间文人、音乐家，妙音律，善琴、直项琵琶(即后世之阮)，阮籍的侄子，与嵇康、阮籍同为“竹林七贤”之一。讥其离声：声，一说作“磬”，讥讽荀勖所定律准太短，非标准音高。后人验其铜尺：后人挖地时得一古铜尺，较之荀勖所定律准长四分，则阮咸所言不差也。铜尺：铜铸的律尺，用来量较古乐器，并可依之为准，制作音高标准器，以调声韵。
35. 和乐：和谐之乐，和美之乐。固：必定。表里：分别指乐器与乐章。资：配合。
36. 诗为乐心：诗言志，以情志为乐心，即前文所言“里”。声为乐体：声，声调，乐声；乐体，乐的形体，即前文所言“表”。瞽师：乐师。务调其器：务必要依

标准音高调好乐器。宜正其文：应该使乐章雅正。

37. 好乐无荒：见《诗经·唐风·蟋蟀》：“好乐无荒，良士瞿瞿”，此诗忧思深远，勤俭用礼，有尧帝的遗风。伊其相谑：见《诗经·郑风·溱洧》：“维士与女，伊其相谑，赠之以芍药”，此诗所叙为男女间的爱情，被视为“淫音”，即“郑卫之音”。不直听声：不仅仅只听其乐声，还要听其歌辞。

【说明】

《文心雕龙·乐府》选自第二卷，属第七篇。本篇主要论述了三个方面的内容：一、追溯了乐府的起源，及其所具有的教化作用；二、叙述了两汉、魏晋乐府的发展史；三、论述了音乐和诗歌的关系，并指明乐府有雅、郑之别。此处所选即前两个方面的内容。

第六节 南齐书·乐志 萧子显

【解题】

《南齐书》，原名《齐书》，宋代为区别于李百药的《北齐书》，改名为《南齐书》，是现存关于南齐最早的纪传体断代史。今本《南齐书》五十九卷，梁萧子显撰，成书于梁天监十三年（514）。此志以乐章歌辞为主，分宫廷音乐为郊庙祭祀歌辞、朝会宴享歌辞和其他杂歌辞三大类，下设南郊乐舞歌辞、北郊乐歌辞、明堂歌辞、雩祭歌辞、太庙乐歌辞、籍田歌辞、元会大飧四厢乐歌辞、舞曲、杂伎和永平乐歌十项。每一类大致有以下三方面内容：一、该歌辞的历史沿革及历史制作概况；二、各章歌辞；三、乐歌所用乐仪。《南齐书·乐志》的版本主要有二十五史百衲本、中华书局校点本、丘琼荪《历代乐志律志校释》（人民音乐出版社1999年再版）本。

南郊¹乐舞歌辞，二汉同用，见《前汉志》，五郊互奏之。魏歌舞不见，疑是用汉辞也。晋武帝泰始二年²，郊祀明堂³，诏礼遵用周室肇称殷祀之义，权用魏仪⁴。后使傅玄造《祠天地五郊夕牲歌》诗一篇，《迎神歌》一篇。宋文帝⁵使颜延之⁶造《郊天夕牲》、《迎送神》、《飧神歌》诗三篇，是则宋初又仍晋也。建元二年⁷，有司奏：郊庙雅乐歌辞，旧使学士博士⁸撰，搜简采用⁹，请敕外¹⁰，凡肄¹¹学者普令制立参议！太庙登歌¹²，宜用司徒褚渊¹³，余悉用黄门郎谢超宗¹⁴辞。超宗所撰，多删颜延之、谢庄¹⁵辞，以为新曲，备改乐名。永明二年¹⁶，太子步兵校尉伏曼容上表¹⁷：“宜集英儒，删纂雅乐。”诏付外详，竟不行。

〔南朝齐〕萧子显撰：《南齐书》，丘琼荪校：《历代乐志律志校释（第二分册）》，人民音乐出版社1999年版）

【注释】

1. 南郊：五郊之一。五郊：指东郊、南郊、西郊、北郊、中郊，是古代礼仪，帝王于五郊设祭迎气。
2. 晋武帝：指西晋皇帝司马炎。泰始：晋武帝的第一个年号，泰始二年即266年。
3. 郊祀：帝王于国都郊外祭祀天地日月的祭礼。魏晋南北朝郊祀之制多变，各朝各代郊祀间隔不一，内容有差，从祀之神也各异。明堂：古代帝王宣明政教的地方，凡朝会、祭祀、庆赏、选士等大典，都在此举行。
4. “诏礼”句：下诏命令郊祀的礼仪采用周代之始沿用商代祭祀之仪的方式，悉遵魏时的礼仪进行。
5. 宋文帝：南朝宋文帝刘义隆，424—453年在位。
6. 颜延之（384—456）：字延年，琅琊临沂（今属山东）人。晋、宋间文学家，文章之美为当时之冠。其诗重雕琢，喜用事，文辞艰深绮密。原有集，已散佚，明人辑录有《颜光禄集》。
7. 建元：南朝齐高帝的年号。建元二年，即480年。
8. 学士：古代在国学读书的学生。博士：古代学官名，战国时即设有。
9. 搜简：访问选拔，简，通“拣”。采用：采纳应用。
10. 请敕外：请求在宫廷外下达诏书。
11. 肄：原本作“羲”，依据金陵本改。学习。
12. 太庙：帝王祭祀祖先的宗庙称太庙。登歌：指古代举行祭典、大朝会时，乐师登堂所唱的歌。
13. 司徒：官名，西周时为六卿之一，曰地官大司徒，掌管国家的土地和人民的教化。汉哀帝元寿二年（公元前1），改丞相为大司徒，与大司马、大司空并列为“三公”。东汉时改称司徒。历代因之。褚渊（435—482）：南朝宋齐间文学家，字彦回，河南阳翟（今河南禹州）人，宋文帝婿。他精通音律，尤善琵琶。南齐建立后，封之为南康郡公，任尚书令等职。有集十五卷，已佚。
14. 黄门郎：官名，即“黄门侍郎”或“给事黄门侍郎”的省称。为中朝官员，给事于宫门之内，侍从皇帝，顾问应对，出则陪乘。谢超宗（？—483）：南朝宋、齐

间文人，陈郡阳夏（今河南太康）人，宋诗人谢灵运之孙。齐初时，为黄门郎，撰郊庙歌辞，今存 48 首。

15. 谢庄（421—466）：南朝宋文学家，字希逸，陈郡阳夏（今河南太康）人，宋文帝婿。曾任吏部尚书，明帝时官金紫光禄大夫。能文章，善诗赋。原有集，已散佚，明人辑有《谢光禄集》。

16. 永明二年：即 484 年。永明：南朝齐武帝的年号，483—493 年。

17. 步兵：官名。步兵校尉的省称。校尉：军职之称，略次于将军。伏曼容（421—502）：南朝梁学者。字公仪，平昌安丘（今属山东）人。原有集，皆佚。表：臣子上书给君主的奏章。

角抵¹、像形、杂伎，历代相承有也。其增损源起，事不可详。大略汉世张衡《西京赋》²是其始也。魏世则事见陈思王³乐府《宴乐篇》，晋世则见傅玄《元正篇》、《朝会赋》。江左咸康⁴中，罢《紫鹿》、《跛行》、《鳖食》、《竿鼠》、《齐王卷衣》、《绝倒》、《五案》⁵等伎，中朝⁶所无，见《起居注》，并莫知所由也。太元中，苻坚败后⁷，得关中《檐橦》、《胡伎》⁸，进太乐⁹，今或有存亡。案此则可知矣。永明六年¹⁰，赤城山¹¹云雾开朗，见石桥瀑布，从来所罕睹也。山道士朱僧标以闻，上遣主书¹²董仲民案视，以为神瑞。太乐令郑义泰案孙兴公赋，造《天台山伎》¹³，作莓苔石桥道士扞翠屏之状。寻又省焉。

【注释】

1. 角抵：一作角觝。起源于战国，其称始于秦汉，晋以后亦称“争交”。类似现代的摔跤。
2. 张衡（78—139）：字平子，南阳西鄂（今河南南召）人。东汉科学家、文学家。他善为文，尤善辞赋，以《二京赋》（即《西京赋》、《东京赋》）最为著名，自魏晋以来，号为大赋之名作。他另有作品如《归田赋》、《四愁诗》、《同声歌》等。原有集，已佚，明人辑有《张河间集》。《西京赋》：西京即长安。张衡在此赋

中盛夸长安宫室之昌盛,地势之险要,市廛之富庶,以及鱼龙百戏及豪贵游侠之事。

3. 陈思王:即曹植(192—232),汉、魏间文学家。字子建,沛国谯(今安徽亳县)人,曹操第四子。其乐府古辞多以叙事为主,语言精练,作有多首乐府诗,如《君子行》等。原有集,已散佚,宋人辑有《曹子建集》。
4. 咸康:原为咸和,东晋晋成帝司马衍的第一个年号,326—334年。据《宋书乐志》、《晋书》,咸和疑为咸康。
5. “《紫鹿》至《五案》”:皆杂伎节目的名称,具体表演内容待考。
6. 中朝:南朝的自称。
7. 太元:东晋晋孝武帝司马曜的第二个年号,376—396年。苻坚(338—385):十六国时期前秦宣昭帝,字永固,氐族人。
8. 关中:古地域名,一般指陕西渭河流域一带。《檐楹》:少数民族表演爬竿的节目。《胡伎》:少数民族的百戏节目。
9. 太乐:有三种含义,一是指太常乐,即属太常寺掌握、管理的音乐。唐以前,太乐亦作大乐。宋以前的太乐兼含雅乐与燕乐。宋以后太乐即宫廷雅乐,将燕乐划归教坊主管。二是指太常寺下属的音乐机构太乐署。三是指主管太常乐的乐官太乐令。太乐作为音乐机构或职官名称,亦称大乐署或大乐令。太乐署的属官为部郎、乐师、典录、库丞等。部郎一级的如太乐郎、钟律郎等,掌管明堂祭祀的别称总章校尉监。
10. 永明六年:即488年。
11. 赤城山:在浙江天台。
12. 主书:官名,主管文书的官吏。
13. “太乐令”句:太乐令郑义泰按照孙兴公的赋创作出《天台山伎》。太乐令:或作大乐令,官名,秦代已设,即太乐或大乐署的主管官员,主要负责掌教乐人,以供国家的祭祀庆宴。孙兴公:即孙绰(314—371),东晋文学家,字兴公,太原中都(今山西平遥)人。其《天台山赋》,文辞工丽,有名于时,历来以赋中“赤城霞起而建标,瀑布飞流以界道”为佳句。

【说明】

本处所录第一段记录了南郊乐舞歌辞自汉至南齐历代的历史沿革,体现了宫廷雅乐观念的变化。第二段则记录了汉以来角抵百戏的存亡情况,从中亦可得见宫廷对待民间百戏(包括少数民族)的态度。

第七节 高僧传·经师 慧皎

【解题】

《高僧传》，南朝梁代僧人慧皎(497—554)撰。慧皎，浙江上虞人。他自幼出家，学识广博，尤精于佛教经律。《高僧传》记载了自东汉永平至梁代天监间 531 名著名僧人的事迹，共分《译经》、《义解》、《神异》、《习禅》、《明律》、《遗身》、《诵经》、《兴福》、《经师》、《唱导》十科。其中《经师》、《唱导》二科为其首创，标志了一种新的佛教文化现象——中国特色的佛教音乐制度的确立。中国佛教的音乐系统建立于三国至唐代，可分为呗赞转读、唱导、佛曲三个分支。呗赞、转读分别指的是佛经中的唱与诵；唱导是中国僧侣新创的佛教宣传活动，其音乐综合梵呗和汉地的民间说唱而成，用于宣唱法理，开导众心；佛曲则是用于佛教寺会的音乐节目。慧皎时代，这三类音乐中的呗赞转读、唱导正好进入高峰期，故他以《经师》、《唱导》两篇分别记载了这两类音乐文化现象。《经师》即读经之法师，指善于诵读经文或精通经藏的僧人。由十一篇僧传组成，记载了这些僧人的籍贯、身世、咏唱风格、声学方法、创作事迹及其作品，展示了中国早期呗赞转读音乐的面貌。《唱导》所记人物有十七人，内容除籍贯、身世、唱导事迹外，又增加了所唱主题、素材来源及学识修养等项目。它指明了唱导伎艺区别于呗赞转读的特殊性质和文化渊源，反映了佛教音乐中国化、俗乐化的倾向及其方式。

论曰：夫篇章之作，盖欲伸畅怀抱，褒述情志；咏歌之作，欲使言味流靡，辞韵相属¹。故《诗序》²云：“情动于中，而形于言。言之不足，故咏歌之也。”然东国之歌也，则结韵以成咏³；西方之赞也，则作偈以和声⁴。虽复歌、赞为殊，而并以协谐钟律，符靡宫商，方乃奥妙⁵。故奏歌于金石，则谓之以为乐；赞法于管弦，则称之为呗⁶。夫圣人制乐，其德四焉：感天地，通神明，安万民，成性类⁷。如听

呗，亦其利有五：身体不疲，不忘所忆，心不懈倦，音声不坏，诸天⁸欢喜。是以般遮⁹弦歌于石室，请开甘露¹⁰之初门，净居舞颂于双林¹¹，奉报一化之恩德。其间随时赞咏，亦在处成音。至如亿耳¹²细声于宵夜，提婆颺响于梵宫¹³。或令无相¹⁴之旨，奏于簾笛之上；或使本行¹⁵之音，宣于竽瑟之下。并皆抑扬通感¹⁶，佛所称赞。故《咸池》、《韶》、《武》无以匹其工，《激楚》、《梁尘》无以较其妙¹⁷。自大教东流，乃译文者众¹⁸，而传声盖寡。良由¹⁹梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授²⁰。……但转读之为懿，贵在声文两得。²¹若唯声而不文，则道心²²无以得生；若唯文而不声，则俗情无以得入²³。故经言“以微妙音歌叹佛德²⁴”，斯之谓也。……故听声可以娱耳，聆语可以开襟。若然，可谓梵音²⁵深妙，令人乐闻者也。然天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。至于此土²⁶，咏经则称为转读，歌赞则号为梵音。

（〔梁〕释慧皎著；汤用彤校注：《高僧传》，中华书局1992年版）

【注释】

1. “夫篇章之作”句：制作篇章，是为了抒发情怀，表达心志；制作歌曲，是想使情意感人，声文相协。
2. 《诗序》：指《毛诗序》。毛诗于《诗》三百篇均有小序，而首篇《关雎》题下的小序后，另有一段较长文字，世称《诗大序》，又称《毛诗序》。
3. 东国：指中国。韵：韵脚，和谐的声音。
4. 西方：指佛教发源地印度。赞：与“偈”同为佛教声乐曲调形式，用于颂赞佛德。偈：用于颂扬佛教教义，即佛经中之唱词，以三字乃至八字为一句，多为每偈四句。
5. “虽复歌、赞为殊”句：虽然歌、赞的名称不同，却都以协于律吕、合于宫商为妙。
6. 呗：梵文，音译作“呗匿”，略称为“呗”，又作婆陟、婆师。其音韵屈曲升降，能

协于乐曲，为讽咏之声，是梵土的法曲，故名梵呗。法事之初时演唱，用以止断外缘，止息内心，以便于作法事，其偈颂多赞佛之功德。下文中有“然天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗”句。

7. “夫圣人制乐”句：圣人制乐，其功用有四，即感动天地，沟通神明，安定万民，成就万物。
8. 诸天：诸天神。
9. 般遮：指般遮于旬，乐神名，以其琴歌颂佛德。
10. 甘露：梵语阿密哩多，译言甘露。其味甘如蜜，为天人所食，是诸天不死之药，食者命长身安，力大体光。
11. 净居：佛教界名，指净居天。佛教认为，证不还果之圣者所生之处有五地：一、无烦天，无一切烦杂之处。二、无热天，无一切热恼之处。三、善现天，能现胜法之处。四、善见天，能见胜法之处。五、色究竟天，色天最胜之处。此五地即名为净居天，因它只有圣人居住，无异生杂，故名为净居。双林：娑罗双树之林，相传是佛陀灭寂之处。
12. 亿耳：古印度前六世纪著名的比丘，佛在世时证阿罗汉果，善赞法。
13. 提婆：印度大乘佛教中观学派创始人之一。梵宫：梵天之宫殿。今指称佛寺。
14. 无相：佛教术语，无形相之意，为“有相”之对称。相，指形象状态。佛教认为一切诸法本性为空，无形相可得，故称为无相。
15. 本行：佛教术语，指本来所修之行法，又指成佛之因之根本行法。
16. 抑扬通感：声调抑扬动听，感情通达。
17. 《咸池》、《韶》、《武》：即尧之《咸池》、舜之《韶乐》、周之《大武》，与《大夏》、《大濩》、《云门》合称“六代乐舞”。《激楚》、《梁尘》：古代歌舞曲名。
18. 大教东流：指佛教由印度往东传入中国。文：指经文。
19. 良：诚然、的确。由：由于，因为。
20. 金言：佛教经典。亦作佛说，指佛之言语，后遂以从佛口所说之经文为“佛口金言”。梵响：佛教音乐。授：传授、传承。
21. 转读：佛教名词，以抑扬顿挫声调咏诵佛经。下文中有“咏经则称之为转读”

句。懿：美。声文两得：下文中引申此意，其要求为：“若能精达经旨，洞晓音律……动韵则流靡弗穷，张喉则变态无尽。故能炳发八音，光扬七善。壮而不猛，凝而不滞；弱而不野，刚而不锐；清而不扰，浊而不蔽。谅足以起畅微言，怡养神性。故听声可以娱耳，聆语可以开襟。若然，可谓梵音深妙，令人乐闻者也。”

22. 道心：求佛之心。

23. 俗情无以得入：不能打动俗情。

24. 经：语出《佛说无量寿经》卷下：“以微妙音歌叹佛德，听受经法欢喜无量。”

25. 梵音：诵经声。

26. 此土：指中国。

【说明】

《经师》、《唱导》篇末有两篇论赞文字（即编者所录文字）。这是关于中国佛教音乐史的两份重要文献。《经师论》分析了印度梵声同中土呗赞转读的联系与区别，叙述了呗赞转读自三国以来的发展历程。《唱导》则条例清晰地叙述了唱导伎艺的特征及其产生过程，概括了唱导的艺术手法。其中“夫唱导所贵，其事四焉，谓声、辩、才、博”云云，可谓对一百四十年的唱导实践作了理论总结。

第八节 魏书·乐志 魏 收

【解题】

《魏书》，又名《北魏书》，是历代正史中第一部专记少数民族历史的著作。共一百三十卷，北齐魏收撰，书初成于天保五年(554)，其中十志完成于该年十一月，其后经过三次修改，刊正于北齐孝昭帝与武成帝时，记载了从北魏登国元年(386)到东魏武定八年(550)共一百六十多年的历史。其中卷一〇九为《乐志》。所录内容分为前代乐史和本朝音乐两部分，充分体现了鲜卑民族政权对汉族中原雅乐文化的认同与接纳。第一部分以雅乐传统为中心，以制度建设为线索，叙述了雅乐正声的兴衰历史。第二部分是本朝音乐，记叙了北魏宫廷制乐的过程。《魏书·乐志》的版本主要有二十五史百衲本、中华书局校点本，丘琼荪《历代乐志律志校释》本。

天兴元年¹冬，诏尚书吏部郎邓渊定律吕，协音乐²。及追尊皇曾祖、皇祖、皇考诸帝³，乐用八佾，舞《皇始之舞》。《皇始舞》，太祖⁴所作也，以明开大始祖之业。……凡乐者，乐其所自生，礼不忘其本，掖庭⁵中，歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏，郊庙宴飨亦用之。

(〔北齐〕魏收撰：《魏书》，中华书局1974年版)

【注释】

1. 天兴元年：即398年。天兴：(公元398—403)，北魏道武帝年号。
2. “诏尚书吏部郎邓渊”句：下召令尚书吏部郎邓渊制定律吕，协调音乐。诏：帝王所颁发的文书命令。尚书：中国古代官名。执掌文书奏章。吏部郎：古官名。东汉置吏部郎中，主管选举。邓渊(?—406)：字彦海，安定(今甘肃泾川北)人。初为著作郎、蒲丘令，又为尚书吏部郎，与崔宏等参定朝仪，

律令、音乐等多是其所为。

3. “及追尊皇曾祖”句：为皇帝的曾祖父、祖父及亡父追加尊号。追尊：为死者追加尊号。
4. 太祖：指北魏开国太祖道武帝拓跋珪，386—409年在位。
5. 掖庭：皇宫中的旁舍，嫔妃居住的地方。

(略)

正光¹中，侍中安丰王延明²，受诏监修金石³，博探古今乐事，令其门生河间信都芳⁴考算之。属⁵天下多难，终无制造。芳后乃撰延明所集《乐说》，并诸器物准图二十余事而注之，不得在乐署⁶考正声律也。

普泰⁷中，前废帝诏录尚书长孙稚、太常卿祖莹⁸，营理⁹金石。

【注释】

1. 正光：孝明帝年号，520—524年。
2. 侍中：古代职官名。安丰王延明：即元延明（？—529？），北朝魏宗室、文人，鲜卑族。魏文成帝子安丰王猛子。初袭爵。孝明帝初，为豫州刺史，后迁给事黄门侍郎、侍中，撰有《古今乐事》九章十二图等，今皆佚。
3. 金石：泛指钟、磬等类乐器。
4. 河间：地名，今河北河间。信都芳：北朝河间人。字玉琳（一作王琳），魏安丰王元延明的门生。精于历算，撰《器准》，图画古代浑天、欹器等器物。后与祖珽研究乐律。著《乐书》、《四术周髀宗》等。
5. 属：正值，恰好遇到。
6. 乐署：实即音乐机构太乐署的省称。
7. 普泰：北魏节闵帝年号，531—532年。
8. 长孙稚（？—535）：字承业，代（今河北蔚县东北）人。孝武帝时，位太师、录尚书事，封上党王。太常卿：官名。九卿之一，掌宗庙礼仪，兼掌选试博士。历代沿置，为司祭祀礼乐之官。祖莹：北魏音乐家。字元珍，范阳人。曾任太常卿。普泰元年（531），与长孙稚等人奉命典造“大成乐”，永熙二年（533）

乐成。此后,北朝历代传习祖氏之学,其子祖珽也是有名的音乐家。

9. 营理:修建、修缮。

(略)

初侍中崔光、临淮王彧¹,并为郊庙歌词,而迄不施用;乐人传习旧曲,加以讹失,了无章句。后太乐令崔九龙²,言于太常卿祖莹曰:“声有七声,调有七调³。以今七调,合之七律,起于黄钟,终于中吕⁴。今古杂曲,随调举之,将五百曲。恐诸曲名后致亡失,今辄条记,存之于乐府⁵。”莹依而上之。九龙所录,或雅或郑。至于谣俗四夷杂歌,但记其声折⁶而已,不能知其本意;又名多谬舛⁷,莫识所由,随其淫正⁸而取之。乐署今见传习,其中复有所遗。至于古雅,尤多亡矣。

初,高祖讨淮、汉,⁹世宗定寿春¹⁰,收其声伎¹¹,江左所传中原旧曲:《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》¹²之属,及江南吴歌,荆楚西声¹³,总谓《清商》。至于殿庭飨宴兼奏之。其圆丘、方泽、上辛、地祇、五郊、四时、拜庙、三元、冬至、社稷、马射、籍田¹⁴,乐人之数,各有差等焉。

(丘琼荪校释:《历代乐志律志校释(第二分册)》,人民音乐出版1999年版)

【注释】

1. 崔光(451—523):本名孝伯,字长仁,今山东淄博人。初拜中书博士,转著作郎。宣武帝立,为侍中。临淮王彧:即元彧,字文若,北魏宗室,初袭爵,为给事黄门侍郎,改封为临淮王。
2. 太乐令:据研究,北魏太乐令一职始设应在景明初,即500年。崔九龙:北魏官吏,精通古乐,官至太乐令。
3. 七声:即我国古代七声音阶中的七个音级:宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫。
4. 七调:以七声音阶中任何一音作主音,即可构成七种不同的调式。
5. 中吕:仲吕。

5. 乐府：音乐机构的泛称，并非北魏一朝音乐机构之实名。
6. 声折：即声曲折，指曲调或依据曲调的高低上下而绘制的一种乐谱。关于“声曲折”，大多数学者认为它是乐谱的早期形态。这类乐谱的实物，在我国现有史料中，可见于《玉音法事》（收录于北宋刊行的《道藏》中），而藏、蒙佛教中也有使用至今的曲折谱。
7. 谬舛(miù chuǎn)：错误。
8. 淫：对民间俗乐的贬称。正：相对于“淫”来说的宫廷雅乐。
9. 高祖：北魏孝文帝(元宏)，于471—499年在位。淮、汉：淮水、汉水，指今淮河中游沿岸。此句所言之事发生于北魏太和十八年(494)，孝文帝乘南齐萧鸾篡夺帝位之机，兴师南下进攻南齐淮汉地区。
10. 世宗：北魏宣武帝(元恪)，于500—515年在位。定：平定。寿春：淮南军事重镇，故址在今安徽寿县。此句所言之事发生于北魏景明元年(500)。
11. 声伎：宫廷及贵族家中的歌姬舞女。
12. “《明君》”句：按此四曲可见于郭茂倩所编《乐府诗集》舞曲歌辞中。其中，《明君》、《圣主》属鞞舞曲，《公莫》属巾舞曲，《白鸠》属拂舞曲，多以歌功颂德为主旨。
13. 西声：原本作四声，《通典》作西声。
14. 圆丘：古代祭天的圆形高坛。方泽：即方丘，古代祭祀地祇的方坛。上辛：农历每月上旬的辛日，辛指天干的第八位。地祇：古代称土地社稷的神。五郊：指东郊、南郊、西郊、北郊、中郊。古代礼仪，帝王于五郊设祭迎气。四时：四季。拜庙：一种祭祀的仪式。三元：旧称农历正月、七月、十月的十五日为上元、中元、下元，合称三元。冬至：二十四节气之一。社稷：古代帝王祭祀土神谷神之礼。社，土神；稷，谷神。马射：骑射。籍田：古代天子、诸侯征用民力耕种的田。每逢春耕前，由天子、诸侯执耒耜在籍田上三推或一拨，称为“籍礼”，以示对农业的重视。

【说明】

本处所选文字记录了北魏时期宫廷制乐过程中的四种情况：其一是统

治者为歌颂功绩而制乐,体现了严格的礼乐制度,强调了北魏音乐中的礼乐传统。其二是宫廷制造金石乐器的始末。其三是有关民歌和少数民族歌曲的记录,体现了北魏时宫廷对俗乐的重视程度有所加强。其四是北魏统治者在和南方汉族政权的战争中,将所获音乐带回北方继续发展,强调了北魏宫廷音乐中的中原渊源。

第九节 刘子·辨乐 刘 昼

【解题】

刘昼(514—565),字孔昭,渤海阜城(今河北交河)人,北齐文学家。所作有《六合赋》、《高才不遇传》、《刘子》等。《刘子》又名《刘子新论》,共五十五篇。有人认为《刘子》一书系托伪之作,亦有人认为是刘勰所作。今有傅亚庶撰《刘子校释》一书,被中华书局收入《新编诸子集成》出版。在传统民族文化思潮中,儒、道二家对《刘子》的影响最大。刘书认为,儒家学说可以治世救国,道家学说可以全身美名。其《辨乐》一章阐述了刘昼“中和”的音乐观点,可见深受儒家礼乐思想影响。该章文字多出自《荀子·乐论》、《史记·乐书》、《淮南子》等典籍,尤其是《礼记·乐记》与阮籍《乐论》,更是作者所述之本。

乐者,天地之声,中和之纪,人情之所不能免也¹。人心喜则笑,笑则乐,乐则口欲歌之,手欲鼓之,足欲舞之²。歌之舞之,容发于音声³,形发于动静,而入于至道⁴,音声动静,性术⁵之变,尽于此矣。故人不能无乐,乐则不能无形,形则不能无道,道则不能无乱⁶,先王恶其乱也,故制雅乐以道之⁷。使其声足乐而不淫,使其音调伦而不诡,使其曲繁省而廉均⁸,足以感人之善心,不使放心邪气,是先王立乐之情也。

(〔北齐〕刘昼著《刘子》,傅亚庶撰:《刘子校释》,中华书局1998年版)

【注释】

1. 中和:中庸之道的内涵。《礼记·中庸》:“喜怒哀乐之未发谓之中,发而皆中节谓之和。中也者,天下之大本也;和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”
2. “乐则口欲歌之”句:《礼记·乐记》:“故歌之为言也,长言之也。说之,故言之;言之不足,故长言之;长言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故不知手之舞

之，足之蹈之。”

3. 音声：单个的宫、商、角、徵、羽称为“声”，多个“声”交错复合称之为“音”。
4. 至道：大道。
5. 性术：即心术，心之所由也。术，道也。
6. 形则不能无道，道则不能无乱：当作“形而不为道，则不能无乱”。
7. 先王：指五帝三王，五帝即黄帝、颛顼(zhuān xū)、帝喾(kù)、尧、舜；三王即夏、商、周三代之君，夏禹、商汤、周武王。雅乐：有别于淫声之乐的正乐。
道：即“导”，引导。
8. 调伦：和谐而有条理。不诡：不标新立异，即合于雅乐之情。繁：多。省：减。廉：少。

五帝殊时，不相沿乐，三王异世，不相袭礼¹。各象勋德，应时之变²。故黄帝乐曰《云门》³，颛顼曰《五茎》⁴，帝喾曰《六英》⁵，尧曰《咸池》⁶，舜曰《箫韶》⁷，禹曰《大夏》⁸，汤曰《大濩》⁹，武王曰《大武》¹⁰，此八代之乐所以异名也。先王闻五声，播八音¹¹，非苟欲愉心娱耳，听其铿锵而已¹²。将顺天地之体，成万物之性，协律吕之情，和阴阳之气，调八风之韵¹³，通九歌之分。奏之圆丘，则神明降；用之方泽，则幽祇升¹⁴。击拊球石，即百兽率舞；乐终九成，则瑞禽翔¹⁵。上能感动天地，下则移风易俗，此德音¹⁶之音，雅乐之情，盛德之乐也。

【注释】

1. “五帝殊时”句：出自《礼记·乐记》。
2. “各象勋德”句：指五帝三王的功勋德行各不相同，音乐也随之而不同。
3. 《云门》：黄帝时乐舞。
4. 《五茎》：颛顼时代的乐舞，又称为《六茎》。
5. 《六英》：相传为帝喾命人所做的乐舞。
6. 《咸池》：黄帝之乐，咸，皆也，池，布也，言其圣德皆遍布天下也。

- 7.《箫韶》：相传为舜帝时代的乐舞。
- 8.《大夏》：颂扬大禹治水功德的乐舞。
- 9.《大濩》：歌颂商汤伐桀的乐舞。
- 10.《大武》：颂扬武王伐纣的乐舞。
11. 闻：即“文”的假借字，文饰。播：被。
12. 听其铿锵而已：《礼记·乐记》言“君子之听音，非听其铿锵而已也”。
13. “将顺天地之体”句：阮籍《乐论》：“昔者圣人之作乐也，将以顺天地之体，成万物之性也，故定天地八方之音，以迎阴阳八风之声，均黄钟中和之律，开群生万物之情。”
14. “奏之圆丘”句：阮籍《乐论》：“奏之圆丘而天神下，奏之方丘而地祇上。”
15. “击拊球石”句：出自《尚书·益稷》，云：“击石拊石，百兽率舞。”又云：“《箫韶》九成，凤皇来仪。”九成：九奏，“九”是多次之意。
16. 德音：即雅乐。

明王既泯，风俗陵迟，雅乐残废，溺音竞兴¹。故夏甲作《破斧》之歌，始为东音²，殷辛作靡靡之乐，始为北声³。郑、卫之俗好淫，故有溱、洧、桑中之曲⁴，楚、越之俗好勇，则有赴汤蹈火之歌⁵。各咏其所好，歌其所欲。作之者哀，听之者泣。由心之所感，则形于声，声之所感，必流于心。故哀乐之心感，则焦杀啍缓⁶之声应；濮上之音⁷作，则淫佚邪放之志生。故延年造倾城之歌，汉武帝靡嫚之色⁸，雍门作松柏之声，齐泯（湣）愿未寒之服⁹。荆轲入秦，宋意击筑，歌于易水之上¹⁰。闻者瞋¹¹目，发直穿冠。赵王迁于房陵，心怀故乡，作《山木》之讴¹²。听者呜咽，泣涕流连。此皆淫佚、悽怆、愤厉、哀思之声，非理性和情、德音之乐也。桓帝听楚琴¹³，慷慨叹息，悲酸伤心，曰：“善哉！为琴若此，岂非乐乎？”夫乐者，声乐而心和，所以为乐也。今则声哀而心悲，洒泪而歔歔，是以悲为乐也。若以悲为乐，亦何乐之有哉？

【注释】

1. 明王：泛指圣明君王。溺音：淫音，过度美妙而流行的音乐。
2. 夏甲：夏后氏孔甲，夏朝第十四代君王。《破斧》：曲名。
3. 殷辛：指商朝纣王。《靡靡》：曲名，纣王时的淫乐之名，相传为师延所作。
4. 郑、卫：郑国、卫国，在今河北、河南一带。溱、洧：二水名，在郑、卫两国之间。桑中：桑间，卫国地名。
5. 楚、越：楚国、越国，泛指长江中、下游一带。
6. 焦(jiāo)杀(shài)：声音急促，“焦”又可作“焦、噍”。啍(chǎn)缓：和缓。
7. 濮上之音：纣王曾命师延作《靡靡》之曲，后师延抱琴投濮水而死。至卫灵公时，灵公出访晋国，于濮水边闻有乐声，乃命师涓记录，后在晋平公前演奏。晋国乐师师旷制止说：“师延所作也。与纣为《靡靡》之乐，武王伐纣，师延东走，自投濮水之中，故闻此声必于濮水之上，先闻此声者国削。”
8. “故延年”句：出自阮籍《乐论》。延年：指李延年，汉武帝时任协律都尉。造倾城之歌：事见《汉书·外戚传第六十七上》，李延年在汉武帝前起舞而歌：“北方有佳人，绝世而独立，一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得！”使妹妹被武帝召见，被封为李夫人。靡曼：形容美色绝伦。
9. “雍门”句：出自阮籍《乐论》。相传齐国雍门乐人为齐王演奏《秋风入松柏》曲，声音凄寒，令齐王感到寒冷要穿厚衣服。
10. “荆轲”句：荆轲：卫国人，燕国太子丹派去秦国刺杀秦王的刺客。宋意：又作“宋如意”，与荆轲一同赴秦的刺客。击筑：筑，击弦乐器。歌：即荆轲拔剑起舞而唱：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！”易水：燕之南水，今河北易县南流入定兴县界。
11. 瞋：睁大眼睛瞪人。
12. “赵王迁”句：赵王迁：赵武灵王之子幽缪王迁，秦始皇灭赵后，将迁流放于房陵（今湖北房县）。
13. “桓帝”：指汉桓帝，147—167年在位。楚琴：楚琴曲。

今怨思之声施于管弦，听其音不淫则悲。淫则乱男女之辨，悲

则感怨思之声，岂所谓乐哉¹？故奸声感人而逆气应之，逆气成象而淫乐兴焉。正声感人而顺气应之，顺气成象而和乐兴焉²。乐不和顺，则气有蓄滞。气有蓄滞则有悖逆诈伪之心，淫泆妄作之事。是以奸声乱色，不留聪明；淫乐慝礼，不接心术。³使人心和而不乱者，雅乐之情也。故为诗颂以宣其志，钟鼓以节其耳，羽旄以制其目⁴。听之者不倾，视之者不邪。耳目不倾不邪，则邪音不入。邪音不入，则情性内和。情性内和，然后乃为乐也。

【注释】

1. 淫：淫奔之声。
2. 奸声：淫声，亡国乱世之音。正声：即雅乐，德音。
3. 慝(tè)：邪恶、邪念。
4. 旄：旄牛尾，文舞所执。

【说明】

本章开头即提出他的“中和”的音乐观。第二段着重陈述并分析五帝三王时期的音乐。作者推崇这一时期的音乐为“德音之乐，上能感动天地，下则移风易俗”。第三段，他列举了“明王”之后出现的音乐，认为这些表达人内心思想情感的声音，不能作为音乐。强调“淫泆、悽怆、愤厉、哀思之声，非理性和情、德音之乐也”。文章最后一段总结归纳：“情性内和，然后乃为乐也。”

第十节 古今乐录 智匠

【解题】

《古今乐录》，南朝陈释智匠所撰，编成于陈废帝光大二年（568），所叙为自汉迄陈的音乐。释智匠至少经历梁、陈二代，精通音律，又熟谙梁、陈宫廷音乐。《古今乐录》在宋以后已多残缺，明代时犹存残帙，清代则全佚。今存此书均为辑佚本，主要有王谟《汉魏遗书钞》本、马国翰《玉函山房辑佚书》本、吉联抗《古乐书佚文辑注》本等，但各辑本各有异同，均非全璧。《古今乐录》的主要参考文献是张永《元嘉正声技录》、王僧虔《大明三年宴乐技录》以及沈约《宋书·乐志》。

伦歌以一句为一解，中国以一章为一解¹。王僧虔启²云：“古曰章，今曰解，解有多少。当时先诗而后声，诗叙事，声成文³，必使志尽于诗，音尽于曲。是以作诗有丰约，制解有多少，犹诗《君子阳阳》两解，《南山有台》五解之类也⁴。”又诸调曲皆有辞、有声⁵，而大曲又有艳，有趋，有乱⁶。辞者其歌诗也，⁷声者若羊吾夷伊那何之类也⁸，艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声、西曲前有和，后有送也⁹。又大曲十五曲，沈约并列于瑟调¹⁰。今依张永《元嘉正声技录》分于诸调，又别叙大曲于其后¹¹。唯《满歌行》一曲，诸调不载，故附见于大曲之下¹²。其曲调先后，亦准《技录》为次云¹³。

〔宋〕郭茂倩编：《乐府诗集》，中华书局1979年版）

【注释】

1. 伦：粗俗的；魏、晋以后，南人称江淮以北的人为“伦”。此处“伦”当指“中国”以外的少数民族及国家。解：歌唱之后以器乐单独演奏的部分，亦以之指代乐段；另外，解亦是相和大曲的重要组成部分，常在大曲中段的主体部分多次出现。章：相对于“句”而言，大致相当于一首歌辞或一个乐段。

2. 王僧虔(426—485): 南朝宋、齐时人,好文史,解音律,善隶书,为人为官清简无欲,撰有《大明三年宴乐技录》。“大明”系宋孝武帝年号,大明三年即459年。该书是智匠《古今乐录》的重要参考文献,约于唐代亡佚。启: 上书陈述。
3. 先诗而后声: 先有诗而后配以音乐。诗叙事,声成文;诗叙述各种事情,音乐使之成为乐章。
4. 作诗有丰约,制解有多少: 诗歌的创作有长有短,相配合的乐章也有多有少。
《诗》: 即《诗经》。《君子阳阳》: 《诗经·王风》中的篇章,共两段歌辞。《南山有台》: 《诗经·小雅》中的篇章,共五段歌辞。
5. 诸调曲: 即相和三调的清调、平调、瑟调。辞: 歌辞。声: 音乐。
6. 大曲: 即相和大曲,是汉魏时期的大型歌舞套曲,已具备三段式歌舞曲的基本结构。艳、趋、乱: 相和大曲的曲式结构术语。艳,源于楚地民歌,一般出现在大曲之前,相当于引子,多配合有优美抒情的舞蹈。趋,源于吴地民歌,多出现在大曲的结尾,速度较快,是大曲的高潮部分。乱,源于先秦,《诗经》、《楚辞》中都有此曲式术语,是乐曲结束时的高潮部分,相当于“趋”,入汉以后,多以“趋”取代之。
7. 辞者其歌诗也: 歌辞即是“歌诗”。
8. 声者若羊吾夷伊那何之类也: 音乐则像“羊吾夷伊那何”之类。此处的“声”更特指表音乐唱腔的“声辞”,如“羊吾夷伊那何”都是这一类没有实际语意的“声辞”,亦大致相当于现在民歌中的“梭那伊子”、“郎里格”、“嗨挑挑罗”等。
9. 吴声、西曲: 是东晋南北朝时期清商乐的重要组成部分。清商乐是继承汉魏相和诸曲的传统,吸收当时的民间音乐发展而成的一种新俗乐,亦简称为“清乐”。“吴声”,又称“吴歌”,产生于东晋,盛行于南朝,流传于以建康(即今南京)为中心的地区的,代表乐曲如《子夜歌》、《上声歌》等。“西曲”,产生于南朝宋时,较吴声略晚,流传于以今湖北江陵为中心的地区的,代表乐曲如《莫愁乐》、《那呵滩》等。和、送: 即“和声”与“送声”。据研究,“和声”一般用于乐句的结尾;“送声”一般用于整个乐曲的结尾,相当于尾声。

10. “又大曲十五曲”句：沈约《宋书·乐志》收录了十五首相和大曲，他将之列于相和瑟调曲之中。按今中华书局点校本、百衲本《宋书》皆以“大曲”与“平调”、“清调”、“瑟调”相并列，不知智匠所言何据。
11. “今依张永《元嘉正声技录》”句：即指智匠依张永《元嘉正声技录》的体例，将大曲分列于平、清、瑟各调歌辞中，又在平、清、瑟诸调曲之后列大曲一类。
“张永《元嘉正声技录》”：张永（410—475），南朝宋人，通晓音律，能为文章，善隶书，《宋书》卷五三有传。所著《元嘉正声技录》一卷，梁时犹存。该书是智匠《古今乐录》的重要参考文献，约于唐以后亡佚。“元嘉”系宋文帝年号，自424—453年，共三十年。所谓“正声”即是指汉、魏、晋时的相和歌曲。
12. “唯《满歌行》”句：只有《满歌行》一曲，相和诸调皆未记载，故把它附见于大曲之后。行：一种音乐体裁，即器乐曲。
13. “其曲调先后”句：指各曲调的先后次第，也都依张永《技录》的编排为准。

张永《技录》：“相和有四引：一曰《箜篌》，二曰《商引》，三曰《徵引》，四曰《羽引》。”《箜篌引》歌瑟调，东阿王辞，《门有车马客行》、《置酒篇》¹，并晋、宋、齐奏之。古有六引，其《宫引》、《角引》二曲阙。宋唯《箜篌引》有辞，三引有歌声，而辞不传²。梁具五引，有歌有辞³。凡相和，其器有笙、笛、节歌⁴、琴、瑟、琵琶、箏七种。

【注释】

1. “《箜篌引》歌瑟调”句：《箜篌引》歌唱的是相和瑟调曲《门有车马客行》中由东阿王作辞的《置酒篇》。《门有车马客行》：属相和歌中的“瑟调曲”。东阿王：即三国魏曹植，《三国志》卷十九有传。《置酒篇》：即曹植所作《野田黄雀行》，首句为“置酒高殿上，亲交从我游”。
2. “宋唯《箜篌引》有辞”句：南朝宋时《箜篌引》还有歌辞，其他三引却只有乐曲，而没有歌辞了。
3. “梁具五引”句：南朝梁时五引皆备，既有乐曲又有歌辞。此处五引指《宫引》、《商引》、《角引》、《徵引》、《羽引》。
4. 节歌：“歌”字或衍。节，一种竹制的打击乐器。

王僧虔《技录》云：“《短歌行》‘仰瞻’一曲¹，魏氏遗令，使节朔奏乐²，魏文制此辞，自抚箏和歌。歌者云‘贵官弹箏’，贵官即魏文也³。此曲声制最美，辞不可入宴乐⁴。”

【注释】

1. 《短歌行》：属相和歌平调七曲之一，是曲调名，一首乐曲曲调可配多首歌辞。
仰瞻：即《短歌行》的一首歌辞，魏文帝所作，首句为“仰瞻帷幕，俯察几筵”。
2. 魏氏：指魏武帝曹操。遗令：魏武帝临终前遗命其姬妾及乐伎在他死后，于铜雀台每月朝十五作伎乐。节朔：节日与朔日，又泛指节日；朔日即农历每月初一。
3. “魏文制此辞”句：魏文帝曹丕作此歌辞，并亲自抚箏相和而歌。歌者唱道“贵官弹箏”，贵官即是魏文帝。
4. “此曲声制最美”句：此乐曲旋律最为优美动听，但因魏文帝所作“仰瞻”歌辞涉及人生百年、离愁别苦等内容，故不适合在宴乐欢庆场合歌唱。

《艳歌行》非一，有直云“艳歌”，即《艳歌行》是也。¹若《罗敷》、《何尝》、《双鸿》、《福钟》等行，亦皆《艳歌》。²王僧虔《技录》云：“《艳歌双鸿行》，荀《录》所载‘双鸿’一篇；《艳歌福钟行》，荀《录》所载‘福钟’一篇，今皆不传。《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇，荀《录》所载‘罗敷’一篇，相和中歌之，今不歌³。”

【注释】

1. “《艳歌行》非一”句：《艳歌行》并非只有一种，也有直接称作“艳歌”的，也属《艳歌行》。
2. “若《罗敷》”句：像《罗敷》、《何尝》、《双鸿》、《福钟》等行，也都是《艳歌》，同属《艳歌行》。
3. “王僧虔《技录》”句：王僧虔《大明三年宴乐技录》中说“《艳歌双鸿行》，《荀氏录》所载‘双鸿’一篇；《艳歌福钟行》，《荀氏录》所载‘福钟’一篇，至现在其乐曲曲调及歌唱都已失传了。而《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇，《荀氏录》所

载‘罗敷’一篇，在相和曲中歌唱，但现在其歌唱已失传。”按，所谓“传”与“不传”，是指乐曲曲调及歌唱而言。而所谓“歌”与“不歌”，则指歌唱而言，至于乐曲曲调是依然存留的。《荀氏录》：西晋荀勖(217?—288)撰。荀勖，《晋书》卷三十九有传。他博学多才，精通音律，曾制十二笛律。从今存佚文来看，《荀氏录》所录以魏、西晋时清商三调相和歌为主，未录仪式乐歌辞。它是沈约《宋书·乐志》与王僧虔《大明三年宴乐技录》的重要参考文献。

《上声歌》者，此因上声促柱得名¹。或用一调，或用无调名。如古歌辞所言，谓哀思之音，不及中和²。梁武因之改辞，无复雅句³。

【注释】

1. 《上声歌》：在《乐府诗集》中属清商曲辞中的吴声歌曲。上声：提高音调。促柱：演奏箏、瑟等弦乐器时，演奏者将支弦的柱码移近右边，使则弦紧，音则增高。这是转调或是演奏特色音的一种重要手法。
2. “如古歌辞所言”句：《乐府诗集》卷四十五录《上声歌》八首，其中一首云：“郎作《上声曲》，柱促使弦哀。譬如秋风急，触遇伤依怀。”这些是哀思之音，而非中和之音。
3. “梁武因之改辞”句：梁武帝依《上声歌》的音调改制歌辞，不再有雅正之句。

铎¹，舞者所持也。木铎²，制法度以号令天下，故取以为名。今谓汉世诸舞，鞞、巾二舞是汉事，铎、拂二舞以象时³。古《铎舞曲》有《圣人制礼乐》一篇，声辞杂写，不复可辨，相传如此⁴。

【注释】

1. 铎：大铃，形如铙、钲而有舌，是一种乐器或是舞蹈的道具，盛行于春秋至汉代。
2. 木铎：以木为舌的大铃，铜质。古代宣布政教法令时，由专门的官员巡行振铎以引起众人注意。
3. “鞞、巾二舞”句：鞞舞、巾舞出自汉代的史事，铎舞、拂舞则以象征当朝的时政。

- 4.《圣人制礼乐》：《宋书·乐志三》与《乐府诗集》卷五十四均录铎舞歌诗《圣人制礼乐》篇。声辞杂写：指表音调的声辞与唱歌的歌辞相杂而写，如《宋书·乐志》所录《圣人制礼乐》，今录一部分如下：“昔皇文武邪 弥弥舍善 谁吾时吾 行许帝道 銜来治路万邪 治路万邪 赫赫意黄运道吾 治路万邪 善道明邪金邪 善道 明邪金邪帝邪 近帝武武邪。”

【说明】

智匠以当时存见的乐书、歌辞集等文献为主要依据，又以梁、陈宫廷音乐演出实况与文献记载相对照，撰成此书，是乐府发展史上第一部里程碑式的著作，具有重要的史料价值。此书问世之后倍受世人关注，在唐五代及两宋时期流传较广。北宋后期郭茂倩编纂《乐府诗集》时，在题解中引用《古今乐录》共二百余次，是郭茂倩征引最多的文献。《古今乐录》大致可分为“歌”、“舞”、“八音”、“律历”四大类。每一大类下又有若干小类，不仅有题解、歌辞，还有宫悬图。另外，每一大类有大序，小类有小序，具体到曲调，则又有乐曲解题。

第四章 隋唐五代乐论

导论

第二节 隋书·音乐志 魏征

第一节 隋书·律志 魏征
第三节 贞观政要·礼乐

第四节 乐府解题 吴兢

第五节 乐书要录·辨音声·审声源 武曌

元万顷等

第六节 太乐令壁记 刘颀

第七节 素琴传 司马承祯

第八节 教坊记序 崔令钦

第九节 琴诀 薛易简

第十节 琴会记 柳识

第十一节 送孟东野序 韩愈

第十二节 乐出虚赋 吕温

第十三节 羯鼓录序 南卓

第十四节 旧唐书·音乐志 刘昫

第十五节 新唐书·礼乐志 欧阳修

导 论

“安史之乱”分盛、衰两唐，唐代的音乐思想也以玄宗失道、安禄山攘华为分水岭，经历了从“以备华夷”的多元并存到“愿求雅旷正华音，不令夷夏相交侵”。华夷意识，源于对安史之乱原因的深刻省察，对雅乐“正始之音”、古琴“平和之声”的中国传统文化的回归，也在文人士大夫音乐思想中逐渐占据重要地位。

公元四世纪初开始的“五胡乱华”致使晋室南迁，中国南北分疆的局面持续了近三百年。中原战乱导致大规模移民，乐工流动就是移民活动的一种。魏晋南北朝时的乐工流动始于永嘉之乱，终于开皇九年平陈，这一时期音乐随着乐工流动而传承。南方出现了以建康为中心的江淮吴越音乐中心和以江陵为中心的荆楚音乐文化中心。北方十六国时，各种政权都将乐工礼器作为重要战利品带回其都城所在地，于是洛阳、长安、邺城、凉州、长子、中山、统万等地都留下了乐工迁徙的足迹，北方音乐最终聚集地是北魏都城洛阳。汉魏音乐文化历经战乱而得以延续，经历了移民南迁（东晋、南朝初期乐人南下）^①、东归（北魏时移民东归）^②、北渐（周隋之时移民北渐）^③三大传播路线，最终导致隋代南北音乐文化的合流。

隋代结束了近三百年南北分裂的局面，其政治和疆域的一统，使隋代音乐成为融合南北音乐文化（“正声、清商、九部、四舞”等）的复合体。隋代制度文化并非对北周的单一继承，而是三个系统的综合——一是北魏孝文帝以及北齐系统文化，二是南朝梁陈系统，三是北魏胡族乃至北周系统。陈寅

① 西晋乐工随南移潮流将中原礼乐带到江南，史称“乐声南度”。《北史》卷八二《儒林传》之《何妥传》：“自永嘉播越，五都倾荡，乐声南度，以是大备江东。”《旧唐书》卷二八《音乐志》称：“自永嘉之后，咸、洛为墟，礼坏乐崩，典章殆尽。江左撮其遗散，尚有治世之音。”

② 北方音乐在少数民族王朝中转辗流传，十六国后期河北魏时期，北方音乐纷纷东归至北魏代都平城和洛阳。《隋书》卷十五《音乐志》称：“《疏勒》、《安国》、《高丽》，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。”

③ 梁朝乐人移民北齐、北周。《北史》卷八二《何妥传》：“及侯景篡逆，乐师分散，其四舞三调，悉度伪齐。”西魏灭梁时，得梁家雅曲，在江陵的乐工都被掳至关中。《隋书》卷十四《音乐志》：“周太祖迎魏武入关，乐声皆阙。恭帝元年，平荆州，大获梁氏乐器，以属有司。”

恪《隋唐制度渊源略论稿》指出南北文化融合对隋代政治制度有决定性的影响：“综汇中原士族仅传之汉学，及永嘉乱后河西流寓儒者所保持或发展之汉魏晋文化，并加以江左所承西晋以来之律学，此诚可谓集当日之大成者。”又特别指出北齐对隋代音乐的影响，“隋之胡乐大半受之北齐，而北齐邺都之胡人胡乐又从北魏洛阳转徙而来”；南朝音乐文化对隋雅乐建设之影响，“姚察、颜之推、刘臻皆江左士族，梁陈旧臣，宜之推请依梁旧事，以考古典，察、臻等议定隋乐，以所获梁陈乐人备研校，此乃隋开皇时制定雅乐兼采梁陈之例证也。”^①陈寅恪的相关论述对开皇议乐的研究具有指导作用。

隋炀帝杨坚主张礼乐治国，希望保存“华夏正声”雅声，亲自主持以“正乐”为目的所谓“开皇乐议”。开皇议乐之时，周、齐、梁、陈各朝的礼乐官员、乐律学家以及太常重要乐工集于长安太常官署，议定雅乐。大业六年，炀帝汇集周、齐、梁、陈乐三万余工入长安，并设置坊编户进行管理。乐官和乐工汇集长安，使隋代一朝的音乐高潮迭起。隋代真正融合南北音乐的是祖孝孙，一方面他是祖莹洛阳旧声的传人，又是南方律学自京房、钱乐之、沉重、毛爽一脉的沿袭者，他将洛阳旧乐之精髓与南朝毛爽所授京房一脉之律学相结合，最终完成了十二律旋宫的积极实践。开皇议乐的真正结果是成就了祖孝孙旋宫乐，并为初唐雅乐打下了坚实的基础。

唐武德年间，朝廷草创，高祖忙于削平割据武装，完成统一大业，故未遑制作，因袭隋代雅乐之制。唐太宗留心雅正，励精文教，于贞观年间完成了制礼作乐。其重要标志有三：贞观二年定《大唐雅乐》，贞观六年分制乐章，贞观七年颁行《贞观礼》，贞观十四年定庙乐。这样初唐雅乐建设才告一段落。

祖孝孙以十二月各顺其律旋相为宫制《十二和》，乃承梁制。梁天监年间定郊禋、宗庙及三朝之乐，其国乐以“雅”为称，取《诗序》“雅者，正也”之义，其旨同周礼之“雅”、“夏”相通，皆示华夏礼乐之正统。取十二，乃合天数，是“天人合一”思想的反映。唐《十二和》沿梁《十二雅》，取“大乐与天地

^① 陈寅恪著：《隋唐制度渊源略论稿》，北京：中华书局1963年版，第111、119页。

同和”之意，旨在以雅乐治国。^①

伴随开元政治的隆盛，玄宗一朝礼乐进入中国封建社会雅乐历史上的前所未有的繁荣时期，如史臣之赞：“我开元之有天下也，纠之以典刑，明之以礼乐，爱之以慈俭，律之以轨仪。”^②玄宗礼乐的全盛乃以《大唐开元礼》的纂修和《大唐乐》的实施为标志。以《大唐开元礼》和《大唐乐》为代表的玄宗礼乐制度，不仅影响了整个中晚唐的礼乐政策，而且为后世历代封建王朝礼乐制度确立了典范。

《大唐开元礼》一百五十卷，作于开元十四年，开元二十年撰毕。其年九月五日乙巳，中书令萧嵩等上《开元新礼》一百五十卷，制所司行用之。^③唐《开元礼》乃折衷《贞观》、《显庆礼》而成，详细记录了以吉礼为中心的国家典礼仪制，保存了大量的唐令、唐式等礼乐刑政之资料。

开元二十九年，玄宗定大唐雅乐为《大唐乐》。《大唐乐》综合开元十三年封禅郊天祀地乐章，以及玄宗时享太庙九室乐章而成。《开元十三年封泰山祭天乐章》乃玄宗“自定声度”亲自作曲，张说作词，太常乐工就集贤院教习数月，从辞曲配合、排练，至封禅大典时演奏，乃是唐代乐章制作过程中最隆重的一次。《唐会要》卷三二：“开元十三年，诏燕国公改定乐章。上自定声度，说为之词，令太常乐工就集贤院教习，数月方毕，因定封禅、郊庙词曲及舞，至今行焉。”《旧唐书·音乐志》为我们保存了玄宗开元十一年的亲祀南郊和开元十三年的封禅两次大祀乐章和乐调，以及九室庙乐的宫调，这是研究开元雅乐的宝贵材料。

中国的自然崇拜中的最高神是超自然力量和超社会力量的“昊天上帝”。唐太宗时孝孙作《大唐雅乐》之《十二和》，祭圜丘以黄钟为宫。

唐代的祖先崇拜分为血缘祖先和文化祖先，就如同人类学家莫里斯弗里德曼将中国的祖先崇拜区分为“家庭的和超家庭的”。^④唐代的庙乐体系

① 《玉海》卷一〇五“唐设宫乐”引《太乐令壁记》。《玉海》，宋王应麟撰，南京：江苏古籍出版社，上海：上海书店1988年影印本。

② 《旧唐书》卷九《玄宗纪》。北京：中华书局1975年版，第236页。

③ 《旧唐书》卷八《玄宗纪》。北京：中华书局1975年版，第198页。

④ [英]莫里斯·弗里德曼：《中国家族的仪式状况》，史宗主编：《20世纪西方宗教学人类学文选》，上海：上海三联书店1995年版，第870页。

亦随着庙宇的体系分为两大部分：

第一个系统是血缘祖先庙乐。血缘祖先的庙乐主要是指享太庙乐，按昭穆之序祔入太庙的各代皇帝设神主，并作歌功颂德的乐舞进行祭祀。

第二个系统是文化祖先的庙乐。文化祖先的主要类型是：享太清宫，唐玄宗时正始确立玄元皇帝——老子作为祖先崇拜的始祖和李唐的精神祖先，玄宗亲制《崇祀元元皇帝制》就称：“元元皇帝，仙圣宗师，国家本系。”^①具有浓厚道教音乐色彩的太清宫乐即成为唐庙乐的又一组成部分。在以上的祭祀中，享太庙属唐代大祀。至唐中后期，享太清宫亦成为大祀。

玄宗天宝年间的南郊祭祀模式成为唐代中后期一种固定的模式。玄宗天宝元年的亲祀采用了亲祀“玄元庙—太庙—南郊”的一连祭祀模式，至天宝十载进一步确立了“朝献太清宫一朝享太庙—有事南郊”的祭祀程序。“朝献太清宫一朝享太庙—有事南郊”的祭祀模式，据《旧唐书》卷二—《礼仪志》载元和十五年穆宗问礼官有云“自天宝已后，凡欲郊祀，必先朝太清宫，次日飨太庙，又次日祀南郊，相循至今”，即说明了这一礼仪制度对中晚唐的祭祀活动产生了重要影响。“太清宫—太庙—南郊”的“一连祭祀”中的祭祀顺序首先是精神祖先，然后是血缘祖先，最后敬祭宇宙最高神昊天上帝。

初盛唐统治者建立与之相适应的国家礼仪，以礼乐文化体现国家意识，所谓《礼记》云“天子以德为车，以乐为御”。作为国家上层建筑的重要组成部分，礼乐文化始终是与政治起伏同步发展的。自开皇乐议后，唐代经历了初唐雅乐，玄宗大唐乐，肃、代宗朝雅乐，德、宪宗朝雅乐和唐末雅乐五个阶段的发展。至晚唐，郊祀活动仅仅是皇帝登基时的仪式，皆继位后第二年有事南郊，伴随改元和大赦，虽遵循“太清宫—太庙—南郊”的“一连祭祀”程序，祭祀乐仪的记录很少，这说明穆宗以后，礼乐渐衰，至僖宗时黄巢之乱，唐代礼乐制度全面走向衰败。

自唐末之乱，礼乐制度久废。五代乱世，政权朝兴夕替，割据势力所建立的政府只图甲兵强盛，视礼乐衣冠、声明文物为虚设之物，故礼乐刑政败

^① 《全唐文》卷二二，北京：中华书局1983年版，第263页。

坏。欧阳修以为“五代，干戈贼乱之世也，礼乐崩坏，三纲五常之道绝，而先王之制度文章扫地而尽于是矣！”^①称“五代礼乐文章”之不足取。^②

唐代礼乐文化对后世产生了重要的影响，“辽乐多出于唐，而金、元、明仍用之”^③。唐室礼乐衣冠、声明文物之盛，其影响同样延续到东亚音乐文化圈。渤海、高丽、新罗、日本等国宫廷雅乐皆仿制唐代雅乐之制。

隋唐燕乐与雅乐的仪典、教化功能相反，它体现了俗乐的娱乐功能和审美功能。隋唐燕乐是唐代音乐的最高成就，是中国音乐史上空前绝后的盛世顶峰。从唐至宋，“燕乐”概念的内涵有一个不断扩大的过程。开元前期《太乐令壁记》所称“燕乐”，指的是张文收所制《景云河清歌》，列于九部乐、二部伎之首，为“元会第一奏”。至《唐会要》，“燕乐”所指包括“二部伎”和“九部伎”二种大型宴享乐部，由此反映的是唐末至北宋初年的音乐观念。北宋中期，以《新唐书·礼乐志》为代表，进一步扩大了燕乐范围，即包括九部伎、二部伎和历代宫廷朝会宴享乐等。《梦溪笔谈》卷五称：“前世新声为清乐，合胡部者为燕乐。”“燕乐”这一概念就成了隋唐雅乐以外的全部俗乐的代称，故“隋唐燕乐，是对隋唐五代新的艺术性音乐的总称”^④。

七、九、十部伎以及二部伎等作为燕乐的代表性乐部皆被运用于大型朝会宴享。所谓“乐部”，意味着具组织规范、有系统的器物制度的音乐形式。故乐部乃相对众乐而言，必须是其中“乐、器、工、衣”完备的音乐组织形式。此类乐舞多用于国家礼仪，实施于宾礼宴外国藩主、使者，以及嘉礼冬、正朝会宴享等重大国事场合和大型朝会宴享。

《唐六典》卷十四：“凡大燕会则设十部之伎于庭，以备华夷。”这表明七部、九部、十部之结集原有象征华夷融合的政治意义，即象征“万国朝未央”、“远服来朝”和“纳四夷之乐者，美德广之所及也”的统治。

二部伎是立部伎、坐部伎的合称。其制度存续时期大体在高宗至玄宗时期。立部伎八部，除《破阵乐》、《庆善乐》、《上元乐》等著名的三大舞外，有

① 《新五代史》卷十七《晋家人传》，北京：中华书局1974年版，第118页。

② 《新五代史》卷五十八《司天考》，北京：中华书局1974年版，第669页。

③ 嵇璜《续文献通考》卷一〇一《乐》。

④ 王昆吾著：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，北京：中华书局1996年版，第15页。

《安舞》、《太平乐》、《大定乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》；坐部伎六部，除武后时所制的《天授乐》、《长寿乐》、《鸟歌万岁乐》外，有《燕乐》和玄宗时所作的《龙池乐》、《小破阵乐》。这些乐曲主要是初唐作品，此外亦有《安舞》、《太平乐》等“周隋遗音”。立坐二部的区别是：坐部伎坐奏于堂上，舞人较少（十二人以下）；立部伎立奏堂下，舞人较多（百人上下）。坐部伎乐器品种丰富，雅、胡、俗兼备；立部伎则以鼓笛及龟兹部乐器为主。白居易《立部伎》所云“堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣”，即说到立坐二部的区别。

《旧唐书·音乐志》说宫廷中“自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之歌”。崔令钦《教坊记》所载开元、天宝年间的教坊曲共 324 曲（内杂曲 278，大曲 46）唐教坊曲中的胡部曲有演变为词调的，词调中带“胡”字的往往都是胡部乐。如《胡捣练》、《胡相问》、《胡渭州》、《胡醉子》、《胡攒子》、《怨胡天》等。唐有以边地为名的曲调。如《甘州》、《梁州》、《伊州》等。另有大量的曲调由胡乐改编而成，如唐著名法曲《霓裳羽衣舞》就是根据《婆罗门》加工而成的。南疆的曲调则称为蛮曲，著名的《菩萨蛮》就是开元、天宝年间从云南传入的缅甸乐曲。《赞浦子》是吐蕃音乐。《唐会要》卷三十三“诸乐”载“天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名，及改诸乐名”中的曲调就有十四宫调 222 曲。又南卓《羯鼓录》中所记录的“太簇宫”、“太簇商”、“太簇角”、“诸佛曲调”和“食曲”共 132 首乐曲，其中所载大部分为胡乐曲。这说明胡俗乐对中原音乐的影响是至关重要的。

隋唐时期的音乐思想围绕着雅乐、俗乐、胡乐并立争胜、此消彼长。唐代长期的雅俗之辩，实质上又是华夷之争。从初盛唐的“以备华夷”的十部乐、二部伎多元风格的并存，到安史之乱后，“胡化”的本质演变成藩镇割据、四夷交侵的象征，在这样的时代背景下，尊王攘夷，自觉维护以中国传统音乐文化的雅乐“正始之音”、古琴“平和之声”，成为文人士大夫正统的音乐思想。

南北朝的胡汉民族融合，促进了隋唐时代民族文化心理和审美风尚趋向开放健朗。初唐，太宗成为一代“天可汗”，认为“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱如一，故其种落皆依朕如父母”（《资治通鉴》唐纪十四），又“我在，天

下四夷有不安安之,不乐乐之,如驥尾受蒼蠅,可使日千里也”(《新唐書》卷一四二下)。唐太宗在民族觀念上,積極進取、勇於開拓,容納百川,積極倡導外來音樂同華夏文化相結合。隋唐燕樂從七、九、十部伎中胡樂占主要成分,到玄宗時代二部伎,到梨園法曲,到教坊俗樂,胡樂或西域樂舞便一步步被漢族音樂和民間新聲所吸納與融合,兼包並蓄,成為中國音樂史上歌舞伎樂的鼎盛時期。

安史之亂,胡人安祿山等叛軍在種族、文化上的野蠻行徑,激起中原的憤怒。杜甫《秦州見敕目》:“華夷相混合,宇宙一臙脰。”《建都十二韻》:“蒼生未蘇息,胡馬半乾坤。”白居易《長恨歌》:“漁陽鼙鼓動地來”,《華原磬》:“胡寇從燕起”等,言語中充滿苦難和仇恨,描繪的是異族交侵中國多難的局面。

胡患成為中晚唐人永恆的隱痛情結。中唐人把天寶初年長安“尚胡”認為是安史之亂的徵兆。元稹《立部伎》詩夾注也云:“太常丞宋沆傳漢中王曰說云:玄宗雖雅好度曲,然而未嘗使蕃漢雜奏。天寶十三載(754),始詔道調法曲與胡部新聲合作,識者異之。明年祿山叛。”《舊唐書》卷四五《輿服志》也說:“開元來……太常樂尚胡曲,貴人御饌,盡供胡食,士女皆竟衣胡服,故有范陽羯胡之亂,兆於好尚遠矣。”^①

白居易和元稹等輩甚至把胡旋舞和胡人安祿山的叛亂聯繫起來,認為胡曲泛濫和安祿山反叛是因果關係。這種論點與當時的社會思潮是一脈相承的。陳寅恪在討論元稹、白居易《新樂府》時說:“蓋古文運動之初起,由於蕭穎士、李華、獨孤及之倡導與梁肅之發揚。此諸公者,皆身經天寶之亂離,而流寓於南土,其發思古之情,懷撥亂之言,乃安史變叛刺激之反映也。唐代當時之人既視安史之變叛,為戎狄之亂華,不僅同於地方藩鎮之抗拒中央政府,宜乎尊王必先攘夷之理論,成為古文運動之一要點矣。昌黎於此認識最確,故主張一貫。其他古文運動之健者,若元、白二公,則於不自覺之中,見解直接受此潮流之震蕩,而具有潛伏意識,遂藏於心者發於言耳。”^②

白居易和元稹等把天寶末年將要發生的社會巨變,和玄宗愛妃楊玉環

① 《舊唐書》卷四五《輿服志》,北京:中華書局1975年版,第1958頁。

② 《陳寅恪集·元白詩箋證稿》,北京:生活·讀書·新知三聯書店2001年版,第149—150頁。

与发动叛乱的范阳节度使安禄山的胡旋舞技联系起来。中唐文人的这种看法,并不符合历史事实。唐朝开元、天宝年间长安的胡化与安史之乱的爆发是有一些关联,但前者却未必安史之乱的直接原因。作者此举旨在提醒君主河朔地区藩镇割据局面,自立节度使,贡赋不入朝廷,且拥有重兵,与朝廷分庭抗礼,这是唐朝政权永远的政治隐患。

在这样的思想背景下,如同韩愈《原道》中弘扬儒学摈弃外来佛教的振聋发聩的呐喊一样,桴鼓相应的是白居易新乐府诗中系列乐舞诗中“愿求雅旷正华音,不令夷夏相交侵”(白居易《法曲》)的华夷意识。这一思潮中包含两种层面的观念:

第一,拯救雅乐。白居易新乐府“立部伎”注:“太常选坐部伎无性识者,退入立部伎,又立部伎绝无性识者,退入雅乐部,则雅乐之声不知矣。”对此,白居易在《立部伎》、《华原磬》等诗篇中志深笔长,主张重塑儒家音乐(主要是雅乐)与政治及社会伦理属性的传统,强调了《史记·乐书》“正教者皆始于音,音正而行正”的思想,提出“正始之音”的概念,并以此与“郑卫之音”相对。白居易在其《策林·复乐古器古曲》中这样推论:“乐者本于声,声者发于情,情者系于政。故政和则情和,情和则声和,而安乐之音由是作焉;政失则情失,情失则声失,而哀乐之音由是作焉。斯所为声音之道于政通矣。”“若君政骄而荒,人心动而怨,则虽舍今器用古器,而哀淫之声不散矣;若君政善而美,人心平而和,则虽奏今曲废古曲,而安乐之音不流矣。”

第二,排斥胡乐。白居易在《法曲》、《胡旋女》、《五弦弹》、《西凉伎》、《骠国乐》等篇中力斥胡乐之肆虐,“夷声邪乱”——“杀声入耳肤血慄,寒气中人肌骨酸”、“贵妃胡旋惑君心”、“从兹地轴天维转”,结果面临亡国之境。所以他直斥胡乐以“悟明主”。同时,他赞美符合“正始之音”之美的古琴音乐和古乐之美,排斥胡乐器琵琶和羯鼓。中唐以后,琴学振兴,出现薛易简、陈康士等琴家,这是与白居易、韩愈等辈的倡导息息相关的。

唐代涌现了诸多优秀的音乐思想,如《乐府解题》中的“移情说”,韩愈的“不平则鸣”,元结的自然“水乐”、“全声”之美等,无不都是音乐美学思想史上的经典之作。

第一节 隋书·律志 魏 征

【解题】

《隋书·律志》总叙了梁、陈、齐、周、隋五代之声律度量。今从《隋书》中华书局1973年排印本。

自夫有天地焉，有人物焉，树司牧¹以君临，悬政教而成务，莫不拟乾坤之大象，禀中和以建极，揆影响之幽蹟，成律吕之精微²。是用范围百度，财³成万品。昔者淳古苇籥，创睹人籁之源，女娲笙簧，仍昭凤律之首。后圣广业，稽古弥崇，伶伦含少，乃擅比竹之工⁴，虞舜昭华⁵，方传刻玉之美。是以《书》称：“叶时月正日，同律度量衡⁶。”又曰：“予欲闻六律、五声、八音、七始训⁷，以出纳五言。”此皆候金常而列管，凭璇玑⁸以运钧，统三极之元，纪七衡⁹之响，可以作乐崇德，殷荐上帝。故能动天地，感鬼神，和人心，移风俗，考得失，征成败者也。粤在夏、商，无闻改作。其于《周礼》，典同则“掌六律六同之和，以辨天地四方阴阳之声，以为乐器¹⁰”。景王铸钟，问律于泠州鸠，对曰：“夫律者，所以立钧出度¹¹。”钧有五，则权衡、规矩、准绳咸备。故《诗》曰“尹氏大师，执国之钧，天下是裨，俾众不迷”是也¹²。太史公《律书》云：“王者制事立物，法度轨则，一禀于六律，为万事之本。其于兵械，尤所重焉。故云‘望敌知吉凶，闻声效胜负¹³。’百王不易之道也。”

【注释】

1. 司牧：管理、统治。
2. 律吕：古代校正乐律的器具。《后汉书》：“体有长短，检以度；物有多少，受以量；量有轻重，平以权衡；声有清浊，协以律吕；三光运行，纪以历数；然后幽隐之情，精微之变，可得而综也。”

3. 财：通“裁”。
4. 《吕氏春秋·古乐篇》：“昔黄帝令伶伦作为律。……吹曰含少。次制十二简，以之阮隃之下，听凤凰之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦以比黄钟之宫，适合。”
5. 昭华：古代管乐器名。《晋书》卷十六《律历志上》：“至舜时，西王母献昭华之管，以玉为之。”
6. 语出《尚书·尧典》。《汉书》卷二一上师古注：“《虞书》，《舜典》也。同谓齐等。”
7. 七始：以十二律中的黄钟、林钟、太簇为天地人之始；姑洗、蕤宾、南吕、应钟为春夏秋冬之始，合称“七始”。
8. 璇玑：北斗星，也指测天仪器。
9. 七衡：不同节气，太阳的七条轨道，每条为一衡，分别称内一衡、次二衡、次三衡、次四衡、次五衡、次六衡、次七衡。
10. “典同”句：语出《周礼·春官·大司乐》。
11. 钧通“均”，准则。
12. “尹氏大师”句：《诗·小雅·节南山》：“尹氏大师，维周之氐。秉国之钧，四方是维。天子是毗，俾氏不迷。”
13. 效：验。《史记》卷二五《正义》：“凡两军相敌，上皆有云气及日晕。《天官书》云：‘晕等，力钧；厚长大，有胜；薄短小，无胜。’”

第二节 隋书·音乐志 魏 征

【解题】

《隋书》八十五卷，唐魏征等撰。《音乐志》当是于志宁、韦安仁、李延寿等作。今从《隋书》中华书局1973年排印本。

夫音本乎太始，而生于人心，随物感动，播于形气。形气既著，协于律吕，宫商克谐，名之为乐。乐者，乐也。圣人因百姓乐己之德，正之以六律，文之以五声，咏之以九歌¹，舞之以八佾。实升平之冠带，王化之源本。《记》曰：“感于物而动，故形于声²。”夫人者，两仪³之播气，而性情之所起也，恣其流湎，往而不归。是以五帝作乐，三王制礼，擢⁴举人伦，削平淫放。其用之也，动天地，感鬼神，格祖考⁵，谐邦国。树风成化，象德昭功，启万物之情，通天下之志。若夫升降有则，宫商垂范。礼踰其制，则尊卑乖，乐失其序，则亲疏乱。礼定其象，乐平其心，外敬内和，合情饰貌，犹阴阳以成化，若日月以为明也。

【注释】

1. 《春秋左传》左氏文公七年：“九功之德，皆可歌也，谓之九歌。六府三事，谓之九功。水、火、金、木、土、谷，谓之六府；正德、利用、厚生，谓之三事。”
2. 《礼记·乐记》：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声。”
3. 两仪：天地。
4. 擢：高举貌。亦同标，表扬也。
5. 格：感通。祖考：祖先。

【说明】

此段序文出自魏征等《隋书》的编纂者，反映了初唐的雅乐观。初盛唐

统治者建立与之相适应的国家礼仪,以礼乐文化体现国家意识,所谓《礼记》云“天子以德为车,以乐为御”。对前朝音乐文化的整理,显示出魏征等辅佐唐太宗的士大夫留心雅正,励精文教,为初唐制礼作乐提供借鉴的愿望。

清乐其始即清商三调是也,并汉来旧曲¹。乐器形制,并歌章古辞,与魏三祖所作者,皆被²于史籍。属晋朝迁播,夷羯窃据,其音分散。苻永固平张氏,始于凉州得之。宋武平关中,因而入南,不复存于内地,及平陈后获之。高祖听之,善其节奏,曰:“此华夏正声也³。昔因永嘉,流于江外,我受天明命,今复会同。虽赏逐时迁,而古致犹在。可以此为本,微更损益,去其哀怨,考而补之。以新定律吕,更造乐器。”

【注释】

1. 清商三调:古代乐曲名。指《清乐》中的《平调》、《清调》、《瑟调》。皆周《房中曲》之遗声。
2. 被:《通典》卷一四六作“备”。
3. 汉魏旧乐的遗存,故隋文帝誉为“华夏正声”。

【说明】

中原音乐的南移始于永嘉南渡,《北史·何妥传》所谓“自永嘉播越,五都倾荡,乐声南度,以是大备江东”。北周攻陷荆州以及隋灭陈后,南方音乐(梁乐和陈乐)北移,“华夏正声”重新汇集二都。南朝清乐随之北上,当隋文帝听中原久已失传的清商乐时,称之为“华夏正声”。隋炀帝杨坚主张礼乐治国,同时希望保存“华夏正声”,制定正乐雅声,以至于亲自主持所谓“开皇乐议”之辩。“开皇乐议”是指隋初由隋文帝杨坚主持的以制定雅乐为题的一场争论。由牛弘、郑译、万宝常、苏夔、何妥等各自提出制定雅乐的看法。开皇议乐之时,周、齐、梁、陈各朝的礼乐官员、乐律学家以及太常重要乐工集于长安太常官署,议定雅乐。大业六年,炀帝汇集周、齐、梁、陈乐三万余

工入长安,并设置坊编户进行管理。乐官和乐工汇集长安,使隋代一朝的音乐高潮迭起。这场由官方主持的制定礼乐的观念和方法论争之中,杨坚采纳牛弘的建议,赞同牛弘所说后周用乐“皆是新造,杂有边夷之声。戎音乱华,皆不可用”。认为雅乐“仅在宫调……不可分配余调,更成杂乱”。最后由隋文帝选定“黄钟一宫”为雅乐定律。

第三节 贞观政要·礼乐

【解题】

唐太宗李世民(599—649)的音乐思想打破了儒家传统的“声音之道,与政通矣”的功利主义音乐观观念,他将政治与音乐分离,认为政治高于音乐,国家的兴亡与音乐无关。他明确否定音乐亡国论,指出听音乐是一种情感体验,与听者的感情有关,大凡人高兴,听着音乐也高兴,国之将亡,百姓凄苦,听着音乐自然也就伤心。其思想与嵇康“声无哀乐”论有相通之处,同样强调决定听乐者情感体验的不是作为客体的音乐,而是主体的心境。

太常少卿祖孝孙奏所定新乐。太宗曰:“礼乐之作,是圣人缘物设教,以为撙节,治政善恶,岂此之由?”御史大夫杜淹对曰:“前代兴亡,实由于乐。陈将亡也为《玉树后庭花》,齐将亡也而为《伴侣曲》,行路闻之,莫不悲泣,所谓亡国之音。以是观之,实由于乐。”太宗曰:“不然,夫音声岂能感人?欢者闻之则悦,哀者听之则悲,悲悦在于人心,非由乐也。将亡之政,其人心苦,然苦心相感,故闻之则悲耳。何乐声哀怨,能使悦者悲乎?今《玉树》、《伴侣》之曲,其声具存,朕能为公奏之,知公必不悲耳。”尚书右丞魏征进曰:“古人称,礼云,礼云,玉帛云乎哉!乐云,乐云,钟鼓云乎哉¹!乐在人和,不由音调。”太宗然之。

贞观七年,太常卿萧瑀奏言:“今《破陈乐舞》,天下之所共传,然美盛德之形容,尚有所未尽。前后之所破刘武周、薛举、窦建德、王世充等,臣愿图其形状,以写战胜攻取之容。”太宗曰:“朕当四方未定,因为天下救焚拯溺,故不获已,乃行战伐之事,所以人间遂有此舞,国家因兹亦制其曲。然雅乐之容,止得陈其梗概,若委曲写之,

则其状易识。朕以见在将相，多有曾经受彼驱使者，既经为一日君臣，今若重见其被擒获之势，必当有所不忍，我为此等，所以不为也。”萧瑀谢曰：“此事非臣思虑所及。”

（吴兢《贞观政要》卷七，上海古籍出版社1978年版，第233—235页）

【注释】

1. “古人称”句：语出《论语·阳货》。

【说明】

唐太宗在与大臣讨论音乐时，对“前代兴亡实由于乐”，将陈、齐的灭亡归结为“亡国之音”的观点提出质疑，认为音乐虽有一定的社会政治功能，但绝不能夸大到决定国家兴亡的程度，他从自我的审美感受出发提出“悲悦在于人心，非由乐也”的观点，强调审美主体在审美观照过程中的主观能动作用，认为音乐的新、旧、哀、乐变化无关政治的兴亡，因此即使是陈之《玉树后庭花》与齐之《伴侣曲》等前代所谓“亡国之音”也不妨拿来进行审美享受。这实际上是对传统的雅郑之别、夷夏之辨的陈腐保守的音乐观念的一个大胆否定。这种注意音乐的审美特征，充满宽容和自信的音乐思想和价值观念，为唐代音乐走向南北融合雅俗并举的繁荣之路指明了方向。唐太宗李世民赞同魏征提出的“乐在人和，不由音调”（《贞观政要·礼乐》）的思想，说“悲欢在于人心，非由乐也”。唐太宗肯定先有“平和”的政治才有“平和”的音乐，其在否定“平和”审美观的政治属性方面与嵇康的观点基本一致，但李世民认为“乐有哀怨”与嵇康的“声无哀乐”有质的不同。

第四节 乐府解题 吴兢

【解题】

吴兢，汴州人。少励志，贯知经史，方直寡谐。比魏元忠荐其才堪论撰，诏直史馆，修国史。私撰《唐书》、《唐春秋》，叙事简赅，人以董狐目之。其摭乐府故实，与正史互有异同，真堪与《国史补》并垂不朽云。又称《乐府古题要解》。今从明毛晋《学津讨原》本。

序

乐府之兴，肇于汉魏。历代文士，篇咏实繁。或不睹于本章，便断题取义。赠夫利涉，则述《公无度河》；庆彼载诞，乃引《乌生八九子》¹；赋雉斑者，但美绣锦臆；歌天马²者，唯叙骄驰乱蹋。类皆若兹，不可胜载。递相祖习，积用为常，欲令后生，何以取正？余顷因涉阅传记，用诸家文集，每有所得，辄疏记之。岁月积深，以成卷轴，向编次之，目为《古题要解》云尔。

【注释】

1. 《乐府诗集》卷二十六“《晋书·乐志》载：‘凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣，《江南可采莲》、《乌生八九子》、《白头吟》之属’，其后渐被于弦管、即《相和》诸曲是也”。
2. 天马：骏马名。《汉书·武帝纪》曰：“元鼎四年秋，马生渥洼水中，作《天马之歌》。”

水仙操

右旧说伯牙学鼓琴于成连先生¹，三年而成。至于精神寂寞，情志专一，尚未能也。成连云“吾师子春在海中，能移人情。”乃与伯牙延望，无人。至蓬莱山，留伯牙曰：“吾将迎吾师。”刺船而去，旬时不

返,但闻海上水汨汲瀟瀟之声。山林窅冥²,群鸟悲号,怆然叹曰:“先生将移我情³。”乃援琴而歌之。曲终,成连刺船而还。伯牙遂为天下妙手。

【注释】

1. 成连:春秋时名琴师,伯牙之师。伯牙从其学琴,三年而成。其于精神情志方面对伯牙进行点拨,伯牙遂为天下妙手。
2. 窅冥(yǎo míng):幽暗貌;遥远处,遥空。
3. 移情作用是把自己的情感移到外物身上。

【说明】

《乐府解题》所载有伯牙“移情”学琴的故事:伯牙学琴于成连先生,三年不成,至于精神寂寞,情之专一,尚未能也。成连云:“吾师子春在海中,能移人情。”乃与伯牙俱往。至蓬莱山,留宿伯牙曰:“子居习之,吾将迎师。”划船而去,旬日不返。伯牙近望无人,但闻海水汨汲瀟瀟之声,山林寂寞,群鸟悲号,怆然而叹曰:“先生将移我情!”乃援琴而歌。曲终,成连回,划船迎之而返,作出《水仙操》等琴曲,流传于世。伯牙学琴由模仿到移情,是奏乐者的个体生命力体验与整个自然的大生命力融合到达“为天下妙”的神化境界的过程。移情作用是把自己的情感移到外物身上,赋予自然景物以人的行动性格,生命及思想感情,使自然景物反映出人和社会的审美特点。这就是美学所称的诗歌创作的“移情作用”。“移情手法”的运用,使得客观物景充溢着感性意境,情景与意境融为一体,使主体与客体合而为一。“移情”成为文学艺术创作和欣赏过程中的一个重要心理现象。“移情”就是要移入情感和知觉到想象的对象中,移植主体的人格精神和生命体验才能完成艺术的创造和升华。

第五节 乐书要录·辨音声·审声源

武 璽 元万顷等

【解题】

中国唐代乐律学著作,10卷。武则天敕撰,《新唐书·艺文志》着录为武后乐书要录10卷。约成书于久视元年(700)。原书在国内早佚。日本灵龟二年(716)遣唐留学生吉备真备于天平七年归国时,曾将全书携回日本,在日亦亡佚甚多,仅存第5—第7卷。清末,由驻日使节搜寻归国并予翻刻,国内今以《佚存丛书》本与《丛书集成》影印本较常见。今存第5卷有:辨音声审声源、七声相生法、论二变义、论相生类例、论三分损益通诸弦管、论历八相生意、七声次第义、论每均自立尊卑义、叙自古书传论声义、乐谱共10目。第6卷有:记律吕、乾坤唱和义、谨权量、审飞候共4目。第7卷有律吕旋宫法、识声律法、论一律有七声义共3目。

今从《乐书要书》丛书集成本,参以赵玉卿校注本(中央音乐学院出版社2004年版)。

夫道¹生气,气生形。(原注:《记》云:“无声之乐,无体之礼²。”无体无声者,道也。《华谭论》曰:“夫无声者,五音之祖;无形者,万物之君。本其祖,然后情商徵之妙;理其君,然后正妍朴³之容也⁴。”)

形动气缴⁵,声所由出也。然则形、气者,声之源也。声有高下,分而为调,高下方殊,不越十二。假使天地之气噫而为风⁶,速则声上,徐则声下,调则声中,虽复众调烦多,其率不过十二。然声不虚立,因器乃见⁷,故制律吕以纪名焉。十二律者,天地之气,十二月之声也。循环无穷,自然恒数,虽大极⁸未兆而冥理存焉。然象⁹无形,难以文载,虽假以分寸之数,粗可存其大略。自非手操口咏、耳听心

思,则音律之源未可穷也。故蔡邕《月令章句》云:“古之为钟律者以耳齐其声。后人不能,则假数以正其度,度数正则音亦正矣,以度量者可以文载口传。与众共知,然不如耳决之明也¹⁰。”此诚知音之至言、入妙之通论也。

【注释】

1. 道:宇宙万物的本源,是万物的普遍规律。天地万物都由道而生。
2. 《礼记·孔子闲居》:“孔子曰:‘无声之乐。无体之礼。无服之丧。此之谓三无。’”
3. 妍朴:指探究本真。
4. “《华谭论》”句:《太平御览》卷五六五引《华谭论》曰:“夫无声者,五音之祖;无形者,万物之君。本其祖,然后情商微之妙;理其君,然后正研(妍)朴之容;推精朴以捡得失,稽清浊以接在亡。”华谭,晋人,《晋书》卷五二有《华谭传》。
5. 缴:激发。
6. 天地之气噫而为风:《庄子·齐物论》曰:“夫大块噫气,其名为风。”风是天地之气呼而成风。
7. 声不虚立,因器乃见:指音乐不是凭空而出,是依附于乐器而发声的。
8. 太极:即太极。太极即为天地未开、混沌未分阴阳之前的状态。两仪即为太极的阴、阳二仪。
9. 象:《周易·系辞上传》:“在天成象,在地成形。”凡形之于外者皆为象。
10. 耳决:古代乐官调定钟律,主要依靠人耳的听觉。

【说明】

“辨音声,审声源”论证了“声”与“律”的产生于气动物振,所谓“形动气缴,声所由出也”,“十二律者,天地之气,十二月之声也”。引蔡邕《月令章句》“古之为钟律者以耳齐其声”语,强调古人音律标准的判定,要依靠人耳的听觉,而阐述曰:“以度量者可以文载口传与众共知,然不如耳决之明也。此诚知音之至言、入妙之通论也。”这些话说明听觉比数理更自然协和。此

段道出唐人用律重视实践效果而不束缚于数的辩证之理的观念。当然蔡邕的论述过分强调听觉的作用,这种方法主观性很强,而通过规定律管的长度和容积,可以为确定音律提供一个客观标准。唐代乐律学崇尚实践,异于汉代与两宋以经治乐之风。张文收裁竹十二律“吹律听声”之法,乃以管为准器,其实即合《乐书要录》卷七之“识声律法”唐代的乐律学知识已在战乱中散失,加上祖孝孙之学不传律数,俗乐调的理论体系虽曾略见于晚唐史料,但已不得确解。此书残存之3卷中,除第6卷记述律吕之学大略因袭旧说之外,多富实践意义。

第六节 太乐令壁记 刘 贶

【解题】

刘贶《太乐令壁记》不是一本普通的乐书，而是题写在太乐官署的音乐文书，它是唐代前期音乐各类别发展的总说，同时也是开元前期《乐令》的汇集。其序论隋唐雅乐。“壁记”一体，在唐代官署中非常盛行。《封氏闻见录》卷五：“朝廷百司诸厅，皆有壁记，……韦氏《两京记》云：‘郎官写壁记，以纪当时前后迁除出入，浸以成俗。’然则壁记之出，当是国朝已来始自台省，遂流郡邑耳。”“壁记”一体是官署文书，故《太乐令壁记》并非私撰乐书，而是对唐代开国以来音乐状况的总说，这正是唐国史音乐志采录《太乐令壁记》的真正原因。如此，《太乐令壁记》在唐乐书中的地位非他书可比。刘贶为刘知几长子，明天文、律历、音乐、医算之术。刘贶于开元九年前任协律郎，开元九年出任太乐令，因事流配，其父刘子玄因至安州而卒。开元中，玄宗又访刘子玄之后，刘贶起为左拾遗，终起居郎修国史。刘贶曾任起居郎修国史，开元中有《授陈九言起居舍人刘贶起居郎制》。制文称其“清才雅望，敏学工文，是周行之俊义，有致远之良具。史臣之选，公议所归”。这一重要史实说明刘贶直接参与了唐玄宗时期国史的修撰，其所著《太乐令壁记》与玄宗时国史音乐志的直接承袭关系就更加明朗。

原书已佚，今采宋王应麟《玉海》辑之。

隋牛弘为太常，祖孝孙为协律，平陈，获乐官蔡子元、于普明等共定雅乐，稍备于前。唐贞观之初，十有余载，励精文教，合考隋氏所传南北之乐，以梁陈尽吴楚之声，周齐皆胡虏之音，乃命太常祖孝孙¹正宫调、起居郎吕才习音韵，协律郎张文收考律吕，作降神之乐，象功之舞，则天下靡然向风。周大司乐，乐官之长也，汉太乐令，司歌奏之仪，平钧金石²。魏晋以下其职皆同。今采之

记传以考废兴。

——《玉海》卷一零五刘昫《太乐令壁记序》

周宫鞅师掌教鞅乐，鞅鞅氏掌四夷之乐。美德广之所及也³。后魏有婆罗曹门（“婆罗曹门”当为“曹婆罗门”），受龟兹琵琶于商人，世传其业，至孙妙达，为北齐所重。周武帝有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。张重华时，天竺重译致（至）乐伎，后其国王子为沙门来游，中土又传其方音。宋世得高丽、百伎（济）。魏平冯跋，亦得之未具。周师灭齐，二国献其乐，合西凉乐，凡九部，通谓之国伎。隋文帝平陈，得《清乐》及《文康礼毕曲》，而黜百济乐，因为九部伎。炀帝平林邑，获扶南工人及匏琴，以《天竺乐》转写其声，而不齿乐部。魏通高昌，始有高昌伎。唐太宗平高昌，尽收其乐，又造《燕乐》，而去《礼毕曲》。今著《令》⁴者，唯此十部。

——《玉海》卷一零五引《太乐令壁记》

【注释】

1. 祖孝孙旋宫乐在隋末和初唐经历了一个化繁为简的过程。开皇十四年，祖孝孙在毛爽所传“十二管衍为六十律”南朝管律的基础上，吸收钱乐之、沉重“衍京房六十律，更增为三百六十”而成，而初唐的旋宫体系则是八十四调理论。从“配七音”三百六十律之法，到以十二月“配七音”八十四调，这说明祖孝孙旋宫从三百六十变律返回到十二正律。
2. 平钧金石：《礼记·月令》：“仲秋之月……日夜分，则同度量、平权衡、正钧石、角斗甬。”钧石之石，五权之名，石重百二十斤。
3. 美德：《周礼》之四夷乐传统以广王制之“美德”。《周礼·大司乐》设“鞅师”、“旄人”、“鞅鞅氏”等四夷乐官以掌管四夷之乐。
4. 令：指乐令。唐《乐令》是唐代音乐制度的核心内容。《唐令拾遗》“乐令第二十”编者按所说：“在《通典》、《旧唐书》中，除‘清乐’外，再没有别的令名。但是，《通典》记有‘今著《令》者，唯十部（龟兹、疏勒、安国、康国、高丽、西凉、高

昌、宴乐、清乐伎、天竺,凡十部)’,《旧唐书》在记述‘燕乐’等十部之后,也有‘今著《令》者,唯此十部’的记载,因此,前列《通典》与《旧唐书》之文,可以看作是直接或间接地依《令》而成。”值得补充的是,据上文,《旧志》和《通典》的共同史源是刘昫的《太乐令壁记》,它成书开元九年以前,那么,《太乐令壁记》中十部伎、二部伎、乐悬的唐《乐令》可以断定为开元七年《令》。

【说明】

《太乐令壁记》最早记录了十部伎著《令》之事,玄宗时国史音乐志袭之。《旧唐书·音乐志》则保存了国史音乐志原文。唐《乐令》是唐代音乐制度的核心。《乐令》是唐代音乐的重要史料,也是唐代音乐记录的重要史源。无论《旧唐书·音乐志》、唐国史《音乐志》,还是《太乐令壁记》所记录“十部伎”、“二部伎”、“乐悬”的初始材料均是唐《乐令》。《玉海》所引《太乐令壁记》四夷乐总说,虽存片断,但是,其文字是一致的。

第七节 素琴传 司马承祯

【解题】

司马承祯号白云子、道隐，字子微，司马承祯学道术有很高名声，曾被武则天召见。善弹琴又能作曲，还斫琴，有著述《坐忘论》，作琴曲《坐忘引》。他的《素琴传》记录了他自己制琴，又对琴的传统作了总括性的陈述。司马承祯《素琴传》中有“皇王以琴道致和平也”、“闲音律者以琴声感通也”、“灵仙以琴理和神也”、“君子以琴德而安命也”、“隐士以琴德而兴逸也”诸说，包含了儒道多重内涵。他对古琴的看法包括了琴的传统作了总括性的陈述，即包括了琴的艺术特征、文人内涵和圣贤思想三个方面。《素琴传》是唐人古琴音乐思想中有代表性者，即儒道多元思想的复合。“素琴”，是出自晋代的陶渊明的典故。《晋书·隐逸传·陶潜传》说，陶潜有素琴一张，无弦无徽，每逢朋友聚会，都要抚弄一番，说“但识琴中趣，何劳弦上声”。唐代诗人多用“素琴”一词来表示古琴。

桐琴字清素，临海桐柏山¹灵墟之木也。其先自开辟之初，禀角星之精，含少阳之气，昭生厚土，挺出崇岳。得水石之灵，育清高之性，擢干端秀，抽枝扶疏。盘根幽阜，藏标散木，经亿万岁，人莫之识，唯凤从之游，以栖荫焉。神茂灵嗣，子孙弥远。承先胄之乔者，聚于鲁郡峯山²之阳，分株徙植，略遍诸岳。既因地受气，亦殊体异材，云和空桑，冬夏异奏，绕梁焦尾³，世代奇声。昔伏羲氏之王天下也，以谐八音，皆相假合，思一器而备于律吕者，编斫众木，得于梧桐，制为雅器，体名曰“琴”。琴者，禁也⁴。以禁邪僻之情，而存雅正之志，修身理性，返其天真。

【注释】

1. 桐柏山：位于中国河南省、湖北省边境地区。属淮阳山脉西段。桐柏山是历

史上我国四渎之一的千里淮河的发源地。

2. 峰山：位于山东邹城东南。山上奇峰怪石，陡峭峻拔，岩洞幽深，且多松柏清泉。秦始皇统一中国后，曾三次东巡，他登临的第一个山即是峰山，峰山碑是他立的第一块记功碑。
3. 绕梁焦尾：“绕梁”、“焦尾”，名琴。
4. 琴者，禁也：《白虎通·礼乐》：“琴者，禁也，所以禁止淫邪，正人心也。”汉代蔡邕《琴操》：“昔伏羲氏作琴，所以御邪僻，防心淫，以修身理性，反其天真也。”

夫琴之制度，上隆象天，下平法地，中虚合无外响（阙）晖¹。晖有十三，其十二法六律六吕。其一处中者，元气之统，则一阴一阳之谓也。而律管有长短，故晖间有賒促，当晖则鸣，差则否，亦犹气至灰飞，时移景正。神理不测，其在兹乎？上为人颈人肩，取其发声之位也。中为凤翅，取其来仪之音也。末为龙断，取其幽吟之感也。其余形制，各因用立名。施以五弦，绳纆有差，品以五音，调韵成弄。于是奏之，通神明之德，合天地之和。黄帝作《清角》于西山，用会鬼神。虞舜以南风之诗，而天下理。此皇王以琴道致和平也。故曰“琴者，乐之统”，君臣之恩矣。师旷为晋平公奏《清徵》，元鹤二八，降于廊门。再奏之，引颈而鸣，舒翼而舞。瓠巴鼓琴²，则飞鸟集舞，潜鱼出跃。师文各叩一弦，乃变节候，改四时。总诸弦，则景风翔，庆云浮，甘露降，醴泉涌。此明闲音律者，以琴声感通也。黄老君弹云和流素之琴，真人拊云和之琴，《内经》号“琴心”，文涓子著《琴心论》³，此灵仙以琴理和神也。孔子穷于陈蔡之间，七日不火食，而弦歌不辍。原宪居环堵之室，蓬户瓮牖，褐塞匡坐而弦歌，此君子以琴德而安命也。许由⁴高尚让王，弹琴箕山；荣启期⁵鹿裘带索，携琴而歌，此隐士以琴德而兴逸也。伯牙鼓琴⁶，钟子期听之，峨峨洋洋，山水之意，此琴声导人之志也。有抚琴见螳螂捕蝉，蔡邕闻之，知有杀

音，此琴声显人之情也。是知琴之为器也，德在其中矣。琴之为声也，感在其中矣。无成与亏，雅量贞固；有操而作，响应通变。至于五性有殊，习之而愈励，则箕子以全忠，子夏以明孝。六情有偏，听之而更切，则景公之酣乐，汉祖之伤心。与夫冥寂之士，怡闲之居者，希音通于反听，太和冲于浩然，则孙登之神游宇外，稷公之道长邱中。猗欤！夫子之所玩也。宏矣深矣！

【注释】

1. 晖：十三徽。
2. 瓠巴：传说春秋时楚国的著名琴师。《荀子·劝学》：“昔者瓠巴鼓瑟而流鱼出听，伯牙鼓琴而六马仰秣。”
3. 《琴心论》：周代谢涓子，古之仙者，著《琴心论》三篇。
4. 许由：相传尧想把帝位让给许由。许由是个以不问政治为“清高”的人，不但拒绝了尧的请求，而且连夜逃进箕山，隐居不出。
5. 荣启期：孔子同时代人。《列子·天瑞篇》：“子游于泰山，见荣启期游乎郕之野，鹿裘带索，鼓琴而歌。”
6. 伯牙鼓琴：典出《列子·汤问》。

予以癸卯岁居灵墟¹，至丙午载，有桐生于阶前。迨壬子祀，得七岁，而材成端伟，枝叶秀茂。松竹为林，坚贞益其雅性；鸢涧为友，清泠叶其虚心。意欲留之栖凤，而凤鸟未集；不若采以为琴，而琴德可久。候琼霜之既降，俟珪叶之凋去，定阴阳之向背，揆²长短之尺寸。尔乃取其元干，不暇待其孙枝，以甲寅年，手操斤斧，自勤斫削，重其清虚，外运力思。然琴之体，既有人肩，而无其首。尚象之义，将为未备。斯所以圆其首，曲其翅，方其肩，短其足。自余改制，颇殊旧式。七月丙戌朔七日壬辰造毕。于是施轸珥，调宫商³，叩其音韵，果然清远。故知彼群山之常材，此台岳之秀气，用白贲之全质，施绿绮之华彩。遁世无闷，有托心之所；寂虑怡神，得导和之致。与

其游灵溪,登华峰,坐皓月,凌清飈,先奏《幽兰》、《白雪》,中弹《蓬莱操》、《白雪引》⁴,此二弄自造者。其木声也,则琅琅锵锵,若球琳之并振焉。诸弦合附,则采采粲粲,若云雪之轻飞焉。众音谐也,则喈喈雍雍,若鸾凤之清歌焉。因时异态,变化不穷,触类通神,幽兴无已。非丝桐之奇致,何感会之若是?取声之入神者《清角》、《清徵》,体之全真者素也。故云“见素”,字以厥义,式表其德。敬而友之,期乎益矣!

夫木之为用也多矣,乐之为声也众矣,未若以桐制琴之为也。何者?咸池率舞,资八音之协;箫韶来仪,备九成之奏。而桐树自延于丹凤,琴声乃降诸元鹤,为感通之所致。斯在乐之特优,岂不以其象法天地;其音谐律吕,导人神之和,感情性之正者哉?自古贤人君子,莫不操之以无闷,玩之而无斲。左琴右书,盖有以也。清素者,以山名桐柏,而桐树生焉。地号灵墟,而灵气出焉。故有将遽长佳材,则成雅器,调高方外,弄送邱中。同心之言,得意于幽兰矣!岁寒之操,全贞于风松矣!相与为冥寂之友者,淡交于琴乎?

〔清〕董诰等编:《全唐文》卷九二四,
中华书局1983年版,第9637—9639页)

【注释】

1. 灵墟:在台州唐兴县(今浙江天台)北。曾是唐道士司马承祯隐处。
2. 揆:度,揣测。
3. “于是施轸珥”句:所制之琴造毕,施轸珥,安弦,调宫商。
4. 《幽兰》、《白雪》、《蓬莱操》、《白雪引》:皆琴曲。

【说明】

《白虎通·礼乐》承袭儒家《乐记》之思想提出了“琴者,禁也,所以禁止淫邪,正人心也”的命题。两汉之际桓谭《新论·琴道》有“琴之言禁也,君子守以自禁也”的说法,认为琴的意思就是禁,有修养的人就是用它来节制自

己、自守自禁的。至东汉刘向《琴说》论鼓琴用于明道德、感鬼神、美风俗、流文雅等，蔡邕《琴操》“修身理性，反其天真”之义，皆是儒家琴学思想的观念。东汉至唐代薛易简论鼓琴之作用，则兼有佛家绝尘出世之思想：“琴之为乐，可以观风教，可以摄心魂，可以辨喜怒，可以悦情思，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗，可以格鬼神，此琴之善者也。”

琴对客观事物的表现及描绘，这是音乐艺术的甚为重要的方面。“瓠巴鼓琴，则飞鸟集舞，潜鱼出跃”及师旷叩弦“乃变节候、改四时”等例，乃盛赞琴德及音律之妙，可感通自然。艺术性的体现不只是一般的外形印象，而是具有内在思想的描绘。该文把音乐艺术的影响力放在人的感情中最重要的位置上，此说甚是精辨。事实上确是音乐比起其他任何艺术来，更能直接反映和影响人的感情。弹琴的艺术能力是可以达到这种“移情”境界，琴曲作为音乐艺术的典范也是可以达到这种至善境界的。

第八节 教坊记序 崔令钦

【解题】

《教坊记》，记述唐代教坊制度和逸闻的中国音乐著作。1卷。唐代崔令钦撰。内容多系撰者于开元中为左金吾（掌东城戒备防务的主官）时，教坊中下属官吏为其所述的教坊故实，具有较高的史料价值。其《教坊记序》说：“今中原有事，漂寓江表，追思旧游，不可复得，粗有所识，即复疏之，作《教坊记》。”可知书着于安史乱中避地润州之际。卷末所载343首曲名，是研究盛唐音乐、诗歌的重要资料。今存较早善本有明钞《说郛》本与《古今说海》本。《教坊记》记载了唐代伶人和乐工的生活状况和宫廷音乐、舞蹈演出场景以及唐代宫廷教坊的组成、沿革和演变，是极为珍贵的文献。任半塘先生的《教坊记笺订》是研究唐教坊曲的权威著作，其核心内容是探讨唐人崔令钦《教坊记》中所列三百个曲名之源起及其在后世的流变情况。

今据《全唐文》卷三九六录其序文。

昔阴康氏之王也¹，元气肇分，灾沴未弭。水有襄陵之变，人多肿腿之疾。思所以通利关节，于是制舞。舜作歌以平八风，非愠心也。春秋之时，齐遗鲁以女乐。晋梗阳²之大宗，亦以上献子，始淫声色矣。施及汉室，有若卫子夫以歌进，赵飞燕以舞宠。自兹厥后，风流弥盛。晋氏兆乱，涂歌是作，终被诸管弦，载在乐府。吕光之破龟兹³，得其乐名称，多亦佛曲百余成。

我国家玄（元）之允（胤）⁴，未闻颂德。高宗乃命乐工白明达造道曲、道调。玄宗之在藩邸，有散乐一部，戢定妖氛，颇藉其力。及膺大位，且羁縻⁵之。常于九曲阅太常乐。卿姜晦，嬖人楚公皎之弟也，押乐以进。凡戏辄分两朋⁶，以判优劣，则人心竞勇，谓之“热戏”⁷。于是诏宁王⁸主藩邸之乐以敌之。一伎戴百尺幢，鼓舞而进。

太常所戴即百余尺，比彼一出，则往复矣。长欲半之，疾仍兼倍。太常众乐鼓噪，自负其胜。上不悦，命内养五六十人，各执一物，皆铁马鞭、骨槌之属也，潜匿袖中，杂于声儿后立。（坊中呼太常人为“声儿”）复候鼓噪，当乱捶之。皎、晦及左右初怪内养麝至，窃见袖中有物，于是夺气褫魄⁹。而戴幢者方振摇其竿，南北不已。上顾谓内人者曰：“其竿即自当折。”斯须中断，上抚掌大笑，内伎咸称庆。于是罢遣。翌日诏曰：“太常礼司，不宜典俳优杂伎。”乃置教坊，分为左右而隶焉。左骁卫将军范安及为之使。开元中，余为左金吾¹⁰，仓曹武官十二三是坊中人。每请禄俸，每加访问，尽为余说之。今中原有事，漂寓江表，追思旧游，不可复得。粗有所识，即复疏之，作《教坊记》。

【注释】

1. 阴康氏：语出《吕氏春秋·古乐篇》。
2. 梗阳：《左传·昭公二十八年》：“梗阳人有狱，魏戊不能断，以狱上。其大宗赂以女乐，魏子将受之。”
3. 吕光之破龟兹：吕光（336—399），字世明，略明人（天水东）氐人，苻坚大将。吕光建元太安，史称后凉。吕光西征时，从龟兹（今库车）携带大批龟兹乐及歌舞伎还军。龟兹乐传入凉州，融合中原及其他少数民族音乐发展为新的音乐品种西凉乐。西凉乐舞有白舞、方舞、狮子舞等，其中狮子舞，北魏、北周时称为国伎。
4. 玄（元）之允（胤）：《全唐文》卷二二玄宗亲制《崇祀元元皇帝制》就称：“元元皇帝，仙圣宗师，国家本系。”《唐会要》卷三三“诸乐”：“林钟宫，时号道调：《道曲》，《垂拱乐》，《万国欢》，《九仙》，《步虚》，《飞仙》，《景云》，《钦明引》，《玉京宝轮光》，《曜日光》，《紫云腾》，《山刚》改为《神仙》，《急火凤》改为《舞鹤盐》。”《新唐书》卷二二：“开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。”

5. 羈縻：羈縻，系联之意。马络头曰羈也。牛鞮曰縻。
6. 两朋：古时艺人表演歌舞、戏剧的棚帐。
7. 热戏：唐时太常乐对台赛戏活动。唐代散乐，《乐府杂录》“鼓架部”：“《羊头》、《浑脱》、《九头》、《狮子》、《弄白马》、《益钱》以至《寻橦》、《跳丸》、《吐火》、《吞刀》、《旋盘》、《觔斗》，悉属此部。”
8. 宁王：唐玄宗的长兄李宪。
9. 夺气褫魄：夺去魂魄。
10. 左金吾：左金吾卫仓曹参军(试官)。

第九节 琴诀 薛易简

【解题】

薛易简，玄宗时人。官待诏衡州耒阳尉，所著《琴诀》、《琴说》，《宋史》、《通志》、《通考》俱见著录。易简乃唐代职业琴家，天宝年间以琴待诏翰林，能操琴曲达三百四十首之多。《全唐文》所载《琴诀》是唐代古琴演奏艺术的专业文章，是晚唐极为重要的职业琴家薛易简的艺术心得。宋人朱长文在其《琴史》中谓称其“辞虽近俚，义有可采”。

琴之为乐，可以观风教，可以摄心魂，可以辨喜怒，可以悦情思，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗，可以格鬼神。此琴之善者也。鼓琴之士，志静气正，则听者易分。心乱神浊，则听者难辨矣。常人但见用指轻利，取声温润，音韵不绝，句度流美。但赏为能，殊不知志士弹之，声韵皆有所主也。夫正直勇毅者听之，则壮气益增。孝行节操者听之，则中情感伤。贫乏孤苦者听之，则流涕纵横。便佞浮器者听之，则敛容庄谨。是以动人心感神明者，无以加于琴。盖其声正而不乱，足以禁邪止淫也。今人多以杂音悦乐为贵，而琴见轻矣。夫琴，士不易得而知音亦难也。

易简尝慕昔贤悉善鼓琴，自九岁学之。至十二，拊黄钟杂调三十曲，工《三峡流泉》、《南风》、《游弦》三弄。十七岁，弹胡笳两本，《凤游云》、《乌夜啼》、《怀陵》、《别鹤操》、《仙鹤舞》、《凤归林》、《沉湘怨》、《楚客吟》、《秋风》、《嵇康怨》、《湘妃叹》、《间弦》、《白雪》、《秋思》、《坐愁》、《游春》、《绿水》十八弄¹。后益苦心周游四方，闻有解者，必往求之。凡所弹杂调三百，大弄四十。善者存志精之，否者旋亦废去。今所弹者，皆研精岁久，并师传勘谱，亲授法²，犹未敢言

妙。每以授人，声数句度。用指法则毫寸不差，如指下妙音，亦出人性分，不可传也。尝览操弄³之名，凡数百首。然自古琴者，只工三两弄，便有不朽之名。或自制杂弄，或传习旧声。固不以弹多为妙也。今人皆不知志，惟务多为，故云多则不精，精则不多也。夫鼓琴之时虽无人，须畏惧如对长者，则音韵雅正，可以感动幽冥。揽琴在膝，身须卓然。乃定神绝虑，情意专注，指不虚发，弦不误鸣。凡打弦轻重，相似往来，不得不调。用指兼以甲肉，甲多则声干，肉多则声浊。甲肉相半，清利美畅矣。左右手于弦，不可太高，亦不可低。弦不疾不徐，手臂调畅。暗用其力，戒于露见。

夫琴之甚病有七。弹琴之时，目睹于他，瞻顾左右，一也。摇身动首，二也。变色惭怍，开口努目，三也。眼色疾遽，喘息粗悍，进退无度，形神支离，四也。不解用指，音韵杂乱，五也。调弦不切，听之无真声，六也。调弄节奏，或慢或急，任己去古，七也。此皆所甚病，病去则可以能矣。

〔清〕董诰等编：《全唐文》卷八一八，中华书局1983年版，第8613页）

【注释】

1. 《三峡流泉》、《南风》、《游弦》、《风游云》、《乌夜啼》、《怀陵》、《别鹤操》、《仙鹤舞》、《凤归林》、《沉湘怨》、《楚客吟》、《秋风》、《嵇康怨》、《湘妃叹》、《间弦》、《白雪》、《秋思》、《坐愁》、《游春》、《绿水》等，皆琴曲。
2. 指传授琴乐弹奏法。
3. 操、弄：《岳父诗集·琴曲歌辞》序引：“梁元帝《纂要》曰：‘而其曲有畅、有操、有引、有弄。’《琴论》曰：‘和乐而作，命之曰畅，言达则兼济天下而美畅其道也。忧愁而作，命之曰操，言穷则独善其身而不失其操也。引者，进德修业，申达之名也。弄者，情性和畅，宽泰之名也。’”

【说明】

本文是薛易简学琴经历自叙，充满了真知灼见。他强调弹琴者必须内

心清醒从容,是所谓“志静”,演奏弹曲时薛易简必须“气正”,“定神绝虑,情意专注”,达到“如指下妙音,亦出人性分,不可传也”,道出了古琴演奏艺术的至境。《琴诀》提出的古琴可达到的最高艺术境界是:“观风教”、“摄心魂”、“辨喜怒”、“悦情思”、“静神虑”、“壮胆勇”、“绝尘俗”、“格鬼神”,古琴艺术不仅可以感动演奏者和欣赏者,还能获得巨大的精神自由和崇高之美的审美体验。琴境之悠远高旷,接近古人高尚情操及圣贤的仁爱之大德,琴学内涵是社会思想意识最高境界的体现。这也是演奏者的艺术准则、艺术途径和艺术目标。薛易简指出弹琴“七病”:弹琴之时目睹于他,瞻顾左右,一也。摇身动首,二也。变色惭怍,开口努目,三也。眼色疾遽,喘息粗悍,进退无度,形神支离,四也。不解用指,音韵杂乱,五也。调弦不切,听之无真声,六也。调弄节奏,或慢或急,任己去古,七也。七病中所记之前两病,常是弹琴人为表现自己风度、技能,为引人注目而做的夸张动作,在今天亦时有所见。第三、四病是弹琴者精神紧张,以至不能控制自己,而令进退失去掌握,妨碍了演奏,使音乐零乱破碎。第五病是属于演奏方法错误,指法运用疏漏,使音色粗鄙旋律失误。第六病则是调弦未至精确便开始演奏,以至音多不准。这也是至今可见之现象。第七病则对于节奏和速度随主观而为之“任己”,脱离琴曲原本形象、思想和内容,甚至曲解前人琴曲的内容和面目的“去古”,实在是严重的原则性问题。薛易简在此明确提出音色要求及相应的演奏要领。他论及弹琴应取之法如“甲肉相半、清利畅美”,“暗用其力,戒于露见”,也是现存的最早古琴演奏技法的直接论述。“定神绝虑,情意专注”乃是要求弹琴者精神放松,思想集中,是很重要的演奏原则。尊重艺术,慎对技巧,是弹琴者必须恪守的准则。

第十节 琴会记 柳 识

君子之座，必左琴右书。雅好阅古，古亦置于舟车也。大历六年，浙西观察使苏州刺史兼御史大夫赞皇¹公祗命朝于京阙。春正月，夕次朱方²。刺史樊公称江月当轩，愿以卮酒侑胜。居无何，赞皇公弦琴，樊公和之。演操相应，澄清抚绥，递为伯牙，更为子期。琴动人静，琴酣酒醒，清声向月，和气在堂。春风犹寒。是夜觉暖。罢宴之后，赞皇顾润州曰：“见明珠者始贱鱼目，知雅乐者方鄙郑声。自朴散为器，真意在琴。与众乐同出于虚。独能致静，同韵五音，独能多感。同名为乐独偶圣贤，是宜称德，切近于道。昔尧以美利利于天下，曲名始‘畅’。自舜禹至于夫子不止。且声著哀思。或当戚自陈，其后居常玩之。和理所措，若然者。宁袭陶公真意空拍而已³。岂袭胡笳巧丽，异域悲声？我有山水桐音，宝而持之，古操则为，其余未暇。是知赞皇所好，无非训典。似有道而犹重之若此。况乃真有道之士乎？”辄纪述所论，贻诸达者。

（〔清〕董诰等编：《全唐文》卷三七七，中华书局1983年版，第3827页）

【注释】

1. 赞皇：赞皇县位于石家庄市西南部。
2. 朱方：地名。秦改曰丹徒。
3. 陶公真意空拍：指晋代的陶渊明的无弦“素琴”。

【说明】

唐代诗、词、文及其他文献中有关古琴的作品，在古琴演奏美学方面有着生动而丰富的反映。柳识《琴会记》中说“琴动人静，琴酣酒醒，清声向月，和气在堂”，呈现了古琴艺术端庄从容、静物平和之美。文中推崇陶渊明的无弦琴清高孤傲，无音而空拍，贬抑艺术性大曲《胡笳》的“巧丽”不可取。

第十一节 送孟东野序 韩愈

【解题】

韩愈(768—824),唐代伟大的文学家之一,他的散文创作尤为突出,对后世影响极大。现存的韩愈散文,有杂文、书、启、序文、祭文、表、状、哀辞等各种体裁,计330多篇。这是韩愈为孟郊去江南就任溧阳县尉而作的一篇赠序。孟郊(751—814),字东野,湖州武康(今浙江德清县)人。中唐著名诗人。他壮年屡试不第,四十六岁才中进士,五十岁时被授为溧阳县尉。怀才不遇,心情抑郁。在他上任之际,韩愈写此文加以赞扬和宽慰,流露出对朝廷用人不当的感慨和不满。文章运用比兴手法,从物不平则鸣,写到人不平则鸣。全序仅篇末少量笔墨直接点到孟郊,其他内容都凭空结撰,出人意料,但又紧紧围绕孟郊其人其事而设,言在彼而意在此,因而并不显得空疏游离,体现了布局谋篇上的独到造诣。历数各个朝代善鸣者时,句式极错综变化之能事,清人刘海峰评为“雄奇创辟,横绝古今”。

大凡物不得其平则鸣:草木之无声,风挠之鸣。水之无声,风荡之鸣。其跃也,或激¹之;其趋也,或梗之;其沸也,或炙²之。金石之无声,或击之鸣。人之于言也亦然,有不得已者而后言。其歌也有思,其哭也有怀,凡出乎口而为声者,其皆有弗平者乎!

乐也者,郁于中而泄于外者也,择其善鸣者而假之鸣。金、石、丝、竹、匏、土、革、木八者³,物之善鸣者也。维天之于时也亦然,择其善鸣者而假之鸣。是故以鸟鸣春,以雷鸣夏,以虫鸣秋,以风鸣冬。四时之相推斡⁴,其必有不得其平者乎?

其于人也亦然。人声之精者为言,文辞之于言,又其精也,尤择其善鸣者而假之鸣。其在唐、虞,咎陶、禹⁵,其善鸣者也,而假以鸣,夔⁶弗能以文辞鸣,又自假于《韶》以鸣。夏之时,五子以其歌鸣⁷。

伊尹⁸鸣殷，周公⁹鸣周。凡载于《诗》、《书》六艺，皆鸣之善者也。周之衰，孔子之徒鸣之，其声大而远。传曰：“天将以夫子为木铎¹⁰。”其弗信矣乎！其末也，庄周以其荒唐之辞鸣。楚，大国也，其亡也以屈原鸣。臧孙辰、孟轲、荀卿¹¹，以道鸣者也。杨朱、墨翟、管夷吾、晏婴、老聃、申不害、韩非、慎到、田骈、邹衍、尸佼、孙武、张仪、苏秦之属，皆以其术鸣。秦之兴，李斯鸣之¹²。汉之时，司马迁、相如、扬雄¹³，最其善鸣者也。其下魏、晋氏，鸣者不及于古，然亦未尝绝也。就其善者，其声清以浮，其节数以急¹⁴，其辞淫以哀，其志弛以肆¹⁵；其为言也，乱杂而无章。将天丑其德莫之顾邪？何为乎不鸣其善鸣者也！

唐之有天下，陈子昂、苏源明、元结、李白、杜甫、李观¹⁶，皆以其所能鸣。其存而在下者，孟郊东野始以其诗鸣。其高出魏、晋，不懈而及于古，其他浸淫¹⁷乎汉氏矣。从吾游者，李翱、张籍其尤也¹⁸。三子者之鸣信善矣。抑不知天将和其声，而使鸣国家之盛邪，抑将穷饿其身，思愁其心肠，而使自鸣其不幸邪？三子者之命，则悬乎天矣。其在上也奚以喜，其在下也奚以悲！

东野之役于江南¹⁹也，有若不释然者，故吾道其命于天者以解之。

〔清〕董诰等编：《全唐文》卷五五五，

中华书局 1983 年版，第 5612—5613 页）

【注释】

1. 激：阻遏水势。后世也称石堰之类的挡水建筑物为激。
2. 炙：烤。这里指烧煮。
3. 金、石、丝、竹、匏、土、革、木：我国古代用作这八种质料制成的各类乐器的总称，也称“八音”。
4. 推敝：推移。敝，同“夺”。春鸟秋虫：此用其意，谓自己作诗亦为不平之鸣。指时间相推而变化。
5. 唐、虞：尧帝国号为唐，舜帝国号为虞。咎陶：也作咎繇、皋陶。传说为舜帝之臣，主管刑狱之事。《尚书》有《皋陶谟》篇。禹：夏朝开国君主。传说治洪

水有功，舜让位于他。《尚书》有《大禹谟》、《禹贡》篇。

6. 夔：传说是舜时的乐官。
7. 五子以其歌鸣：夏后太康失国，夏王太康的五个弟弟。太康耽于游乐而失国，五子作歌告诫，作《五子之歌》以示哀悼。
8. 伊尹：名挚，殷汤时的宰相，曾佐汤伐桀。
9. 周公：名旦，武王之弟。辅佐武王伐纣灭商，建立周王朝。后又辅佐幼主成王，曾代行政事，制礼作乐。
10. 天将以夫子为木铎：木铎，木舌的铃。古代发布政策教令时，先摇木铎以引起人们注意。后遂以木铎比喻宣扬教化的人。
11. 臧孙辰：即春秋时鲁国大夫臧文仲。《左传》、《国语·鲁语》载有他的言论。孟轲：即孟子。战国时邹（今山东邹县）人，是继孔子之后最著名的儒学大师。著有《孟子》。荀卿：即荀子。战国时赵人，儒家学者，著有《荀子》。
12. 杨朱：字子居，战国时魏人。其说重在为我爱己，拔一毛以利天下不为。言论散见于《孟子》、《庄子》、《荀子》、《韩非子》。墨翟(dí)：即墨子。春秋、战国之际鲁国（一说宋国）人。墨家学说的创始者，主张兼爱、非攻、尚贤等。其言行主要见于《墨子》。管夷吾：字仲，春秋时齐国人，辅佐齐桓公称霸。后人辑有《管子》一书。晏婴：即晏子。字平仲，春秋时齐景公贤相，以节俭力行，显名诸侯。其言行见于《晏子春秋》。老聃(dān)：即老子。春秋、战国时楚国人。道家学说的始祖，相传五千言《老子》（又名《道德经》）即其所作。申不害：战国时郑国人。韩昭侯时为相，十五年，国治兵强。其说本于黄老而主刑名。著有《申子》。韩非：战国时韩国公子，后出使入秦为李斯所杀。著名法家代表，其说见《韩非子》。慎到：战国时赵国人，著有《慎子》。田骈(pián)：战国时齐国人。著《田子》二十五篇，今已佚。邹衍：战国时齐国人，阴阳家的代表人物，时称“谈天衍”。尸佼：战国时晋国人。著有《尸子》，《汉书·艺文志》列入杂家。孙武：即孙子。春秋时齐国人。著名军事家，著有《孙子兵法》。张仪：战国时魏国人，纵横家的代表人物。秦惠王时入秦为相，主“连横”说，游说六国与秦结盟，以瓦解“合纵”战略。苏秦：战国时东周洛阳人，著名纵横家。曾游说燕赵韩魏齐楚六国，合纵抗秦，身佩六国相印，为纵约长。李斯：战国时楚国人。

秦始皇时任廷尉、丞相。他对秦统一天下起过重要作用。作品有《谏逐客书》。

13. 司马迁：字子长。西汉夏阳人。著名史学家，著有《史记》。相如：司马相如，字长卿，西汉成都人。著名辞赋家，著有《子虚赋》、《上林赋》等。扬雄：字子云，西汉成都人。辞赋家，著有《甘泉赋》、《羽猎赋》、《长杨赋》等，又有《太玄》、《法言》等专著。
14. 节数：节奏短促。
15. 弛以肆：弛，松弛，引申为颓废。肆，放荡。
16. 陈子昂：字伯玉，梓州射洪人。著名诗人，韩愈《荐士》诗称其“国朝盛文章，子昂始高蹈”。著有《陈伯玉集》。苏源明：字弱夫，武功人，天宝进士。诗文散见于《全唐诗》、《全唐文》。元结：字次山，河南洛阳人。有《元次山文集》。李白：字太白，有《李太白集》。杜甫：字子美，有《杜工部集》。李观：字元宾，陇西人，又作赵州赞皇人。贞元八年（792）与韩愈同登进士第。擅长散文，有《李元宾文集》。
17. 浸淫：逐渐渗透。此有接近意。
18. 李翱：字习之，陇西成纪人。他是韩愈的学生和侄女婿。有《李文公集》。张籍：字文昌，吴郡人。善作乐府诗，有《张司业集》。
19. 役于江南：指赴溧阳就任县尉。唐代溧阳县属江南道。

【说明】

《送孟东野序》提出“不平则鸣”的命题，强调内心不平情感的个性抒发，认为音乐、诗歌都是情感激化的宣泄。他认为只有饱经磨难，“不平则鸣”的创作作品才有真情实感、个性禀赋，才能惊世骇俗，流传久远。一般说来各种事物处在不平静的时候就会发出声音：草木本来没有声音，风摇动它就发出声响。水本来没有声音，风震荡它就发出声响。音乐，是人们心中郁闷而抒发出来的心声，人们选择最适合发音的东西来奏乐。人类声音的精华是语言，文辞对于语言来说，又是它的精华，所以尤其要选择善于表达的人，依靠他们来表达意见。这是以不平为美，是对传统“平和”审美观的否定，对王褒“发愤乎音声”说的继承与发展。

第十二节 乐出虚赋 吕 温

【解题】

吕温(772—811),唐代文学家。字和叔,一字化光,河中人。贞元末进士,再迁为左拾遗,以侍御史使吐蕃,元和初还,转户部员外郎,再贬道州刺史,徙衡州。卒年四十。《乐出虚赋》题名出自庄周《齐物论》,篇中:“喜怒哀乐,虑叹变热,姚佚启态,乐出虚,蒸成菌,日夜相代乎前而莫知其所萌”,即是乐出于虚,菌出于气,一切都形成于“虚”、“无”。乐声从中空的乐管中发出,又像菌类由地气蒸腾而成。这种种情态日夜在面前相互对应地更换与替代发生的道理,却是从虚无中萌生的。

和而出者乐之情,虚而应者物之声。或洞尔以形受,乃泠然而韵生。去默归喧,始兆成文之象;从无人有,方为饰喜¹之名。其始也,因妙有而来,向无间而至。披洪纤清浊之响,满丝竹陶匏之器。根乎寂寂,故难辨于将萌;率尔熙熙,亦不知其所自。故圣人取象于物,观民以风。辟嗜欲之由塞,决形神之未通。欲使和气潜作,玄关暗空。与吹万而皆唱,起生三而尽同。自我及人,托物于未分之表;蟠²天极地,开机于方寸之中。于是淡以无倪³,留而不滞。有非象之象,生无际之际。是故实其想而道升,窒其空而声蔽。洞乎内而笙竽作,剖其中而琴瑟制。波腾悦豫,风行于有道之年;派别商宫,雷动于无为之世。杳杳徐徐,周流六虚。信闾尔于始寂,乃哗然而戒初。铿锵于百姓之心,于斯已矣;鼓舞于一人之德,知彼何如。是则垂其仁,有其实,乐因之祖述;冗其形,实其质,声因之洞出。理在无二,情归得一。塞云谷而响绝,疏天籁⁴而音逸。未随于物,细缁乎七政八风;忽变其和,剖判于五声六律。由是迁为草木,散作笙镛。群分自此而焱起,九奏因之而景从。道薄风醺,莫究箫韶之本;

声消韵息,空传千戚之容。今则素宸垂休,清悬继响⁵。平心已立于皇极,率舞犹虚于睿想。如是则熏然泄泄,将生于象罔。

(〔清〕董诰等编:《全唐文》卷六二五,中华书局1983年版,第6308页)

【注释】

1. 饰喜:出《礼记·乐记》:“夫乐者,先王之所以饰喜也。”
2. 蟠:原指盘曲的树木。
3. 无倪:没有边际。
4. 天籁:自然界的声响,如风声、鸟声、流水声等。
5. 宸:古代的一种屏风。清悬继响:清悬指乐音清亮的悬挂打击乐器。如:钟、磬等。

【说明】

《乐出虚赋》作为中国古代音乐美学的一篇重要文献体现了“空本体”论的音乐美学思想,“虚”字代表音乐产生的状态,是上升到哲学高度、具备审美特征的象征义。其中论及了音乐之象,说“有非象之象,生无际之际”。其意是说音乐之“象”存在于“无际(此“际”指空间)之际”,不占空间,不在目前,因而不是形象,而是一种“非象(此“象”指形象)之象”。《乐出虚赋》是用形而上学的方法论述音乐之象的特征,因为音乐之“象”有神秘性,音乐的创作和弹奏也追求虚静,即真正的象必须是“非象(像)之象”。吕温认为音乐创制要“去默归喧,始兆成文之象;从无入有,方为饰喜之名。”“默”和“无”的状态就是主体的虚静状态,即创作之初,须涤除尘嚣,静默无为;进入创作过程,要返虚入浑,由静入喧,由空灵之心到吞吐万境。正如宗白华说“空灵和充实是艺术精神的两元”,音乐在创作上表现了中国艺术的典型特点:从无入有,从虚空之冥想到真实音响的体现。

第十三节 羯鼓录序 南 卓

【解题】

《羯鼓录》是研究唐朝音乐史，特别是研究唐朝打击乐史的重要典籍，同时也是中国古籍中唯一一部有关鼓的乐器专著。《羯鼓录》一书分前后两录，前录成于大中二年(848)，后录成于大中四年(850)。全文共叙述关于唐代羯鼓乐事十四件，并记载了太簇均乐曲名和佛曲共132首。该书具有三大特点：一、史料可信。作者南卓是当朝人记当朝事，他对羯鼓构造的介绍和羯鼓逸事的描述等，虽有文学夸张，但总体与实际情况吻合。二、所录唐乐故事如“花奴”顶花击鼓、杜宰相西酣奏惊犬羊、玄宗叱琴、宋犹论乐等，文字不多，却相当完整。描写入神、记录生动。如“头如青山峰，手如白雨点”。山峰取不动，雨点取碎急等句，形象地体现了羯鼓的演奏技巧和击鼓神态。三、该书保留了132首羯鼓曲目，是研究唐代音乐的重要史料。在《中国文学家大辞典》中有对南卓生平的简略介绍，其内容为：“字昭嗣。初游学于吴、楚，羁旅十余年。大和二年中贤良方正、能直言极谏科。任拾遗时，因诤谏贬为松滋县令。会昌元年任洛阳令，后为婺、蔡二州刺史。大中中，官黔南观察使，卒。卓善诗文，亦通音乐。其任洛阳令时，数陪白居易、刘禹锡宴游论文，因谈及羯鼓事，白、刘二人遂劝其撰《羯鼓录》。”作者已自叙写作过程及成书时间，同时还指出该书是在刘禹锡、白居易的倡导下完成的。

今从清钱熙祚《守山阁丛书》本。

羯鼓出外夷，以戎羯¹之鼓，故曰羯鼓。其音主太簇一均，龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之，次在都昙鼓、答腊鼓之下，鸡娄鼓之上。髹如漆桶，下以小牙床承之。击用两杖，其声焦杀鸣烈，尤宜促曲急破，作战杖连碎之声；又宜高楼晚景，明月清风，破空透远，特异众乐。杖用黄檀，狗骨，花楸等木，须至干紧绝湿气，而复柔膩：

干取发越响亮，赋取战袅健举²。秦³用刚铁，铁当精炼，秦当至匀。若不刚，即应条高下，搗掇不停；不匀，即鼓面缓急，若琴徽之愆病矣。诸曲调如太簇曲《色俱腾》、《乞婆婆》、《耀日光》等九十二曲名，玄宗所制。上洞晓音律，由之天纵，凡是丝管，必造其妙。若制作诸曲，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍。至于清浊变转，律吕呼召，君臣事物，迭相制使，虽古之夔旷，不能过也。尤爱羯鼓、玉笛，常云：“八音之领袖，诸乐不可为比。”尝遇二月初诘旦巾栉⁴方毕，时当宿雨初晴，景色明丽。小殿内庭，柳杏将吐，睹而叹曰：“对此景物，岂得不为他判断之乎？”左右相目，将命备酒，独高力士遣取羯鼓。上旋命之临轩纵击一曲，曲名《春光好》，神思自得。及顾柳杏，皆以发拆。上指而笑谓嫔御曰：“此一事不唤我作天公可乎？”嫔御侍官皆呼万岁。又制《秋风高》，每至秋空迥彻，纤翳不起，即奏之。必远风徐来，庭叶随下。其曲绝妙入神，例皆如此。

【注释】

1. 戎羯：戎是对西方少数民族的统称，《礼记·王制》：“西方曰戎。”羯是4世纪时居住在北方山西一带的少数民族，后赵石勒出身于此部。
2. “须至”四句：需要让木头干燥紧致，隔绝湿气，再变得柔软光滑。干燥使鼓声激昂响亮，光滑使战斗的余音雄健。
3. 秦(juàn)：羯鼓上的一种环状部件。
4. 栉：梳篦之总名也。

【说明】

《羯鼓录》一书虽成书于南卓任黔南观察使期间，但书中内容却是其在任洛阳令期间搜集的。作者在书中曾自叙其写作过程，指出该书的编纂缘起于刘禹锡、白居易的倡导。该书记录了羯鼓形状、来源和开元、天宝年间有关羯鼓逸事，卷末附有羯鼓诸宫曲、诸佛曲调和食曲等汉文曲名或梵文音译曲名。该书为历代学者所重视，清时已将其录入到《四库全书》的艺术类

中。前录叙述的主要内容：羯鼓的起源和形制；玄宗的音乐才能和对羯鼓的赞誉；羯鼓曲《春光好》和《秋风高》的创作以及演奏的经过；汝南王琎顶花击羯鼓曲《舞山香》；玄宗命取羯鼓解秽；黄幡绰“听鼓避祸”；宋璟论鼓事；曹王皋注油试鼓秦；李琬夜闻羯鼓曲；杜鸿渐登楼击羯鼓。后录叙述的主要内容：崔司空论宋沆辨编钟；宋沆左藏门识编钟。并记录太簇宫、太簇商、太簇角等唐代乐曲名 88 首。另有佛曲曲名 11 首以及食曲曲名 33 首，共计 132 首。《唐会要》卷三十三“诸乐”：天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名，及改诸乐名。其乐曲共 222 首。《乐府诗集》卷七九《近代曲辞》：“凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。其著录者十四调，二百二十二曲。”其中改胡曲为道曲曲名者 59 曲。

第十四节 旧唐书·音乐志 刘 昫

【解题】

《旧唐书》二百卷，题五代晋刘昫等撰。赵翼《廿二史札记》卷十六列“旧唐书源委”：晋出帝开运二年六月，监修国史刘昫、史官张昭远（后以避刘智远讳，但名昭，《宋史》有传），以新修《唐书》纪、志、列传并目录，凡二百三卷上之，赐器币有差（《晋纪》）。此《旧唐书》所以首列刘昫名也。然薛、欧二史《刘昫传》俱不载其有功于《唐书》之处，但书其官銜监修国史而已。盖昫为相时，《唐书》适讫功，遂由昫表上，其实非昫所修也。

今从《旧唐书》中华书局 1975 年排印版。

乐者，太古圣人治情之具也。人有血气生知之性，喜怒哀乐之情。情感物而动于中，声成文而应于外。圣王乃调之以律度，文之以歌颂，荡之以钟石，播之以弦管，然后可以涤精灵，可以祛怨思。施之于邦国，则朝廷序；施之于天下，则神祇格；施之于宾宴，则君臣和；施之于战阵，则士民勇。

三五之代，世有厥官，故虞廷振干羽之容，周人立弦诵之教。洎苍精道丧，战国尘飞，礼乐出于诸侯，《雅》、《颂》沦于衰俗。齐竽燕筑，俱非皦绎之音；东缶西琴，各写哇淫之状。乃至播鼗入汉，师挚寝弦，延陵有自郢¹之讥，孔子起闻《韶》之叹。及始皇一统，傲视百王。钟鼓满于秦宫，无非郑、卫；歌舞陈于汉庙，并匪《咸》、《韶》。而九成、六变之容，八佾、四悬之制，但存其数，罕达其情。而制氏所传，形容而已。武、宣之世，天子弘儒，采夜诵之诗，考从臣之赋，朝吟兰殿，暮奏竹宫，乃命协律之官，始制礼神之曲。属河间好古，遗籍充庭，乃约《诗》、《颂》而制乐章，体《周官》而为舞节。自兹相袭，代易其辞，虽流管磬之音，恐异《茎》、《英》之旨。其后卧听桑、濮，杂

以《兜离》²、孤竹³、空桑⁴，无复旋宫之义；崇牙树羽，惟陈备物之仪。烦手即多，知音盖寡。

【注释】

1. 按《左传·襄公二十九年》：“吴公子札来聘，……自《邶》以下，无讥焉。”杜预注：“《邶》第十三，《曹》第十四，言季子闻此二国歌，不复讥论之，以其微也。”孔颖达疏：“邶、曹二国皆国小政狭，季子不复讥之，以其微细故也。”
2. 《兜离》：古代少数民族音乐名称。后以《兜离》喻不典雅的音乐。
3. 孤竹：古代的一种管乐器。因用孤竹制成，故名。亦为古代乐曲名。
4. 空桑：一曰传说中的山名，产琴瑟之材。一曰瑟名。古代夏至祀地奏乐时用。

自永嘉之后，咸、洛为墟，礼坏乐崩，典章殆尽。江左掇其遗散，尚有治世之音。而元魏、宇文，代雄朔漠，地不传于清乐，人各习其旧风。虽得两京工胥¹，亦置四厢金奏，殊非入耳之玩，空有作乐之名。隋文帝家世士人，锐兴礼乐，践祚之始，诏太常卿牛弘、祭酒辛彦之增修雅乐²。弘集伶官，措思历载无成，而郊庙侑神，黄钟一调而已。开皇九年平陈，始获江左旧工及四悬乐器，帝令廷奏之，叹曰：“此华夏正声也，非吾此举，世何得闻。”乃调五音为五夏、二舞、登歌、房中等十四调³，宾、祭用之。隋氏始有雅乐，因置清商署⁴以掌之。既而协律郎祖孝孙依京房旧法，推五音十二律为六十音，又六之，有三百六十音，旋相为宫，因定庙乐⁵。诸儒论难，竟不施用。隋世雅音，惟清乐十四调而已。隋末大乱，其乐犹全。

【注释】

1. 指北魏曾获西晋乐工和乐器。
2. 参见《隋书·音乐志》所记开皇议乐。《隋书·高祖纪下》：“（开皇九年）十二月甲子，……仍诏太常牛弘、通直散骑常侍许善心、秘书丞姚察、通直郎虞世基等议定作乐。”

3. 五夏、二舞、登歌、房中等十四调：五夏，即隋郊庙歌《昭夏》、《皇夏》、《诚夏》、《需夏》、《肆夏》。二舞，隋文舞、武舞。登歌，升堂上而歌，匏竹在下，贵人声也。房中曲，《隋书·音乐志下》：“高祖龙潜时，颇好音乐，常倚琵琶，作歌二首，名曰《地厚》、《天高》，托言夫妻之义。因即取之为房内曲。”十四调，后周故事，悬钟、磬法七正七倍，合为十四，盖准变宫、变征，凡为七声，有正有倍，为十四也。
4. 清商署：《隋书·音乐志下》：“开皇九年平陈，获宋、齐旧乐，诏于太常置清商署，以管之。”
5. 祖孝孙：《旧唐书·祖孝孙传》：“初开皇中，钟律多缺，虽何妥、郑译、苏夔、万宝常等亟共讨详，纷然不定，及平江左，得陈乐官蔡子元、于普明等，因置清商署。时牛弘为太常卿，引孝孙为协律郎，与子元、普明参定雅乐。时又得陈阳山太守毛爽，妙知京房律法，布琯飞灰，顺月皆验。爽时年老，弘恐失其法，于是奏孝孙从其受律。孝孙得爽之法，一律而生五音，十二律而为六十音，因而六之，故有三百六十音，以当一岁之日。又祖述洗重，依淮南本数，用京房旧术求之，得三百六十律，各因其月律而为一部。以律数为母，以一中气所有日为子，以母命子，随所多少，分直一岁，以配七音，起于冬至。以黄钟为宫，太簇为商，林钟为徵，南吕为羽，姑洗为角，应钟为变宫，蕤宾为变徵。其余日建律皆依运行，每日各以本律为宫。旋宫之义，由斯著矣。然牛弘既初定乐，难复改张。至大业时，又采晋、宋旧乐，唯奏《皇夏》等十有四曲，旋宫之法，亦不施用。”

高祖受禅，擢祖孝孙为吏部郎中，转太常少卿，渐见亲委。孝孙由是奏请作乐，时军国多务，未遑改创，乐府尚用隋氏旧文。武德九年¹，始命孝孙修定雅乐，至贞观二年六月奏之。

【注释】

1. 《旧唐书·祖孝孙传》：“高祖受禅，擢孝孙为著作郎，历吏部郎、太常少卿，渐见亲委，孝孙由是奏请作乐。时军国多务，未遑改创，乐府尚用隋氏旧文。武德七年，始命孝孙及秘书监窦璡修定雅乐。孝孙又以陈、梁旧乐杂用吴、

楚之音，周、齐旧乐多涉胡戎之伎，于是斟酌南北，考以古音，作《大唐雅乐》。以十二月各顺其律，旋相为宫，制十二乐，合三十二曲、八十四调。事具《乐志》。旋宫之义，亡绝已久，世莫能知，一朝复古，自孙始也。孝孙寻卒。其后，协律郎张文收复采《三礼》增损乐章，然因孙之本音。”

太宗曰¹：“礼乐之作，盖圣人缘²物设教，以为搏³节，治之隆替⁴，岂此之由？”御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》，行路闻之莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。”太宗曰：“不然，夫音声能感人，自然之道也，故欢者闻之则悦，忧者听之则悲。悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使悦者悲乎⁵？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。”尚书右丞魏征进曰：“古人称‘礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！’乐在人和，不由音调。”太宗然之。

【注释】

1. 太宗曰：《通典》、《唐会要》作“太宗谓侍臣曰。”
2. 缘：循，顺。
3. 搏：裁剪，节省。
4. 隆替：盛衰，兴废。
5. 语出《论语·阳货》。

贞观元年¹，宴群臣，始奏《秦王破陈》之曲²。太宗谓侍臣曰：“朕昔在藩³，屡有征讨⁴，世间遂有此乐⁵，岂意今日登于雅乐。然其发扬蹈厉，虽异文容，功业由之，致有今日，所以被于乐章，示不忘于本也。”尚书右仆射封德彝进曰⁶：“陛下以圣武戡⁷难，立极安人⁸，功成化定，陈乐象德，实弘济之盛烈，为将来之壮观。文容习仪，岂得

为比。”太宗曰：“朕虽以武功定天下，终当以文德绥海内⁹。文武之道，各随其时，公谓文容不如蹈厉，斯为过矣。”德彝顿首曰：“臣不敏，不足以知之。”其后令魏征、虞世南、褚亮、李百药改制歌辞，更名《七德》之舞，增舞者至百二十人，被甲执戟，以象战阵之法焉¹⁰。

【注释】

1. 贞观元年：《唐会要》卷三三作“贞观元年正月三日”，《册府》卷五六九作“贞观元年正月丁亥”。
2. 始：《唐会要》卷三三无“始”字。《册府》卷五六九《秦王破阵》作《秦王破阵乐》。
3. 藩：《通典》卷一四六“藩”后有“邸”。
4. 征讨：《通典》卷一四六、《册府》卷五六九作“征伐”。
5. 乐：《通典》卷一四六、《唐会要》卷三三、《册府》卷五六九作“歌”。
6. 尚书右仆射：《通典》卷一四六无“尚书”二字。《册府》卷五六九“右”作“左”，“进”作“对”。《校勘记》卷一三：“按《太宗纪》和《德彝传》，其官止于右仆射，未尝转左，《册府》误。”
7. 戡：《册府》卷五六九作“戮”。
8. 人：《唐会要》卷三三作“民”。《校勘记》卷一三：“按作人者避太宗讳。”
9. 海内：《册府》卷五六九作“内外”。
10. 按：此记贞观元年《破阵乐》事与下文贞观七年记《破阵乐》事有混淆。《唐会要》卷三三将“其后令魏征、虞世南、褚亮、李百药改制歌辞，更名《七德》之舞”列贞观七年事。《册府》卷五六九则以“其后令魏征、虞世南、褚亮、李百药改制歌辞”作贞观元年事，而以“更名《七德》之舞”作贞观七年正月事。“增舞者至百二十人，被甲执戟，以象战阵之法”则似下文吕才依图教《破阵乐》文。《校勘记》卷一三：“张氏宗泰云‘其后’等二十三字乃以下之错简，‘增舞者’亦见下令吕才依图云云，以下不应于六年前复书之。”

第十五节 新唐书·礼乐志 欧阳修

【解题】

《新唐书》的纂修始于仁宗庆历四年(1044),至嘉佑五年(1060)六月全书告成,由提举官曾公亮领衔奏上。其历时十七年,可以至和元年(1054)欧阳修到局为界,分为前后二个阶段。前十年宋祁主持编修,是诸《志》的草创阶段,宋祁则独立撰写列传。后七年主要是欧阳修主持纪、志、表的撰写阶段。

今从《新唐书》中华书局 1975 年排印本。

声无形而乐有器。古之作乐者,知夫器之必有弊,而声不可以言传,惧夫器失而声遂亡也,乃多为之法以著之。故始求声者以律,而造律者以黍。自一黍之广,积而为分、寸;一黍之多,积而为龠、合;一黍之重,积而为铢、两。此造律之本也。故为之长短之法,而著之于度;为之多少之法,而著之于量;为之轻重之法,而著之于权衡。是三物者,亦必有时而弊,则又总其法而著之于数。使其分寸、龠合、铢两皆起于黄钟,然后律、度、量、衡相用为表里,使得律者可以制度、量、衡,因度、量、衡亦可以制律。不幸而皆亡,则推其法数而制之,用其长短、多少、轻重以相参考。四者既同,而声必至,声至而后乐可作矣。夫物用于有形而必弊,声藏于无形而不竭,以有数之法求无形之声,其法具存。无作则已,苟有作者,虽去圣人于千万岁后,无不得焉。此古之君子知物之终始,而忧世之虑深,其多为之法而丁宁纤悉,可谓至矣。

三代既亡,礼乐失其本,至其声器、有司之守,亦以散亡。自汉以来,历代莫不有乐,作者各因其所学,虽清浊高下时有不同,然不

能出于法数。至其所以用于郊庙、朝廷，以接人神之欢，其金石之响，歌舞之容，则各因其功业治乱之所起，而本其风俗之所由。

【说明】

欧阳修注重典章制度，尤视礼乐为制度之要，立国之本。欧阳修倡导礼乐达于天下。欧阳修重视《周礼》，以《周礼》代表的三代美政之代表，是王治的理想境界。但他并不盲崇《周礼》，以其礼制繁琐，当世政治不可效用。他始终坚持以唐代礼乐之治作为宋代礼乐之治的模式。唐代政治最高峰当为以《大唐开元礼》代表的开元礼制，故浓缩《开元礼》之精华，总结唐代郊天、祀地、宗庙社稷和朝廷等大礼及其乐仪，成为《新唐书·礼乐志》的主要写作目的。欧阳修论乐，也独具识断。欧阳修心目中的音乐是通天地达心灵的雅乐，他论乐：“凡乐，达天地之和，而与人之气相接，故其疾徐奋动，可以感于心，欢欣恻怆，可以察于声，五声单出于金石，不能自和也。而工者和之，然抱其器，知其声，节其廉肉而调其律吕，如此者，工之善也……不知其所以然焉。”（《居士外集》卷二二《书梅圣俞稿后》。）此论甚合《乐记》之“乐”、“音”、“声”三分的音乐理论，反映了欧阳修的雅乐观。欧阳修以为，唐代礼乐之制，足以垂教行远。《新唐书·礼乐志》序论与《崇文总目》礼部叙论、《太常因革礼》序皆出自欧阳修之手笔，其文简重严正，其议论如出一辙，始终贯穿了欧阳修的礼乐观。欧阳修礼乐思想发展的痕迹：通过《崇文总目》着录汉唐礼书，全面掌握汉唐礼乐制度之沿革变迁；在《新唐书·礼乐志》中总结唐代礼乐典章制度之精华；最后将唐代礼乐制度体现在宋代礼典《太常因革礼》，实施其礼乐政治的理想。欧阳修以礼乐为治法，重视唐代礼乐制度对于宋代统治者通今致用。如其《本论》所称“郊天祀地与乎宗庙社稷朝廷之仪，皆天子之大礼也，今皆举而行之”。欧阳修编撰《新唐书·礼乐志》的主旨就是考察唐代礼乐沿革，以唐代典章制度为宋代礼乐施政之源，这是他为政为学思想之体现。

第五章 宋元乐论

导论

第二节 乐书·序 陈旸

第四节 通志·乐略 郑樵

第六节 大乐议 姜夔

第八节 词源 张炎

第十节 唱论 燕南芝庵

第一节 琴史 朱长文

第三节 碧鸡漫志 王灼

第五节 朱子大全 朱熹

第七节 文献通考·序 马端临

第九节 琴律发微 陈敏子

导 论

中国封建社会到唐宋之际,发生了重大转折。门阀士族主导的庄园经济迅速瓦解,以工商业为主的都市经济得以大力发展,新型的市民阶层走上历史前台,社会各阶层间的流动也日益频繁起来。公元960年,出身军人家庭的后周禁军首领赵匡胤发动“陈桥兵变”,取得政权,建立了宋王朝。中国近古社会,就此拉开帷幕。

为了吸取晚唐五代藩镇割据、边兵掌控于番将以及军人主政的历史教训,宋初统治者实行“重文抑武”及加强中央集权的政策,使士大夫享有了一系列特殊的待遇。其中最引人注意的一条,便是“不杀士大夫及上书言事人”。士大夫的思想得到解放,话语空间扩大,政治地位上升。士阶层已不单是文化的主体,也成为一定程度的政治主体。^①他们从此开始尝试透过思想讨论与交锋,对最高统治者的政治主张施加影响,进而实现他们重建社会秩序的淑世理想。“新儒家”的兴起,“理学”的建构与发展,是这种尝试的醒目旗帜;而他们对音乐活动的讨论,则是他们政治理念的重要表现。

因为宋代的文化精英怀有复兴儒学和经世致用的两种远大抱负,所以,他们对音乐的见解,既立足于传统,又较以往文人更加细密深入,并各有发挥。宋人的这些思想观念,在历经三百多年的熏染沉淀之后,在异族统治下的元代文人的言行中,也得到了无本质差别的延续。本章所选各篇乐论,即以宋儒礼乐思想为中心,主要涉及以下几个方面:音乐的社会功能、审美标准、雅俗关系以及音乐创作与表演的基本经验和原则等等。

首先,就音乐的社会功能而言,宋代士大夫大多继承了传统儒家政治教化的理念,认为音乐能够感化人心,从而达到修身、齐家、治国和平天下的目的。如王安石《礼乐论》提出:“礼乐者,先王所以养人之神,正人气而归正性也。”制礼作乐,首先要养神正气,在此基础上,才能去考虑治理天下。而其

^① 余英时著:《朱熹的历史世界——宋代士大夫政治文化的研究》(上),北京:生活·读书·新知三联书店2004年版,“自序一”,第1页。

余文人如陈旸认为礼乐是“君子以成、天下以宁”的重要手段，朱熹引述并赞同程允夫“人而不仁，灭天理，夫何有于礼乐”的观点，以及姜夔提出的礼乐“格神人、召和气”的教化任务等等主张，均是对儒家“声音之道，与政通矣”经典理论的强化与重申。

其次，在音乐审美标准方面，宋儒也发表了各自的见解。如欧阳修认为判别诗歌创作高下的重要标准是其“和气”是否纯正，而且，这种“和气”首先体现在音乐的金石律吕当中。同样，苏洵也主张音乐的“纯正平和”——只是，在他看来，音乐对人的感化和礼仪是不一样的，礼仪对人的陶养和约束终归是有其局限的，而音乐才能真正走入人心，用自然而然的方式，达到礼仪所无法完成的教化目的。苏洵的这种看法，尽管可以在儒家“立于礼、成于乐”的表述中找到源头，但从他个人的思想背景和主观意图来看，他代表了宋代部分文人士大夫兼容儒、佛、道三种成分的思想倾向。

第三，宋儒讨论音乐的雅俗关系时，几乎很少例外地推崇雅乐、排斥俗乐。这和他们复兴先秦儒家政教学术和重建人间秩序的责任与抱负有着极大的关系。至于他们各人在日常的音乐活动中多大程度上践行这种崇雅抑俗的主张，却又是因人而异的。在本章文论中，我们也可以发现，像张载这样奠基性的理学大家，他在讨论音乐的雅俗关系时，除了表明礼乐活动应当与“天地之气相应”的立场外，对儒家传统雅俗观念做了进一步的发挥。他说：人们都知道郑卫之音有着华丽奢靡的乐风，但之所以如此，是因为郑卫之地的土壤易于耕种，人情自然怠惰浮薄（《礼乐》）。这是从自然地理与人文地理两方面做出的解释。但是，张载显然无意为郑卫之音开脱，张载如是阐释的根本目的，是为了申明其“气学”一元论的哲学思想，其主旨仍然是推崇雅乐的。

最后，关于音乐创作表演的经验描述与理论总结，在宋以前，不但有《列子·汤问》中“高山流水”、“声振林木、响遏行云”以及“余音绕梁、三日不绝”的美妙传说，也有《论语》、《乐记》、《声无哀乐论》、《琴诀》等等具体讨论音乐创作与表演技术的具体记载。自汉代以来，关注治政善恶、道德教化成为儒家正统礼乐思想，而上述具体讨论音乐实践的文献记载宛若晨星，并不多

见。这种情况在宋元时期更是如此。因此,像欧阳修对音乐“只可意会不可言传”的审美特质的概括,王灼对词曲创作的批评与新见解,朱长文对古琴音乐内容丰富的“四美”(良质、善斫、妙指、正心)之说,以及张炎对歌词应求完美形式的主张等等,都是颇有创见的理论总结,与当时士大夫中十分盛行的礼乐政教主张,形成鲜明的对照与互补。

总体而言,本章正文节录的各篇乐论文字,大致可以反映出宋代士人在音乐活动方面的思想动向。但显而易见的是,在阅读与学习过程中,除了解上述脉络外,我们还应当注意观察每篇乐论中透射出来的另外一些问题。例如,宋元时期文人士大夫对礼乐思想的密切关注,与他们就雅乐的律吕制度展开的大讨论(即通常所谓的“宋乐六改”)有何关系?收入本章乃至目前所能见到的宋元时期乐论的作者,只有很少几个(如张载)出身于北方,绝大多数为南方人,这与中唐以来“中原型文化”向“东南型文化”转变^①是否有着直接的对应关系?此外,这一时期某些佛教徒也就音乐发表了专门的见解(如契嵩《礼乐》),我们是否能从其具体的论乐文字中发现其现实关怀与入世转向?^②等等。诸如此类的问题,都值得在研读过程中不断思考。

① 刘子健:《宋代文化变迁之一——马球》,载于《两宋史研究汇编》(刘子健主编),台北:台湾联经出版事业股份有限公司1987年版,285页。

② 即余英时指出的“北宋佛教的儒学化与僧徒的士大夫化”,见《朱熹的历史世界——宋代士大夫政治文化的研究》(上),北京:生活·读书·新知三联书店2004年版,“绪说”,第75页。

第一节 琴史 朱长文

【解题】

朱长文(1041—1100),北宋书法家。字伯原,号乐圃,苏州吴县(今属江苏)人。十九岁中进士,因坠马伤足,不肯出仕,专心读书弹琴。晚年出任太学博士、枢密院编修等职,从史、传、记、集中广览博求,编写《琴史》六卷,从先秦到宋初,共汇集 156 位有关琴人记载。

尽 美

琴有四美:一曰良质,二曰善斫¹,三曰妙指,四曰正心。四美既备,则为天下之善琴,而可以感格²幽冥,充被³万物,况于人乎?况于己乎?

昔司马子微⁴谓:“伏羲以谐八音,皆相假⁵合,思一器而备律吕者,编(遍)斫众木,得之于梧桐。”盖圣人之于万物也,亦各辨其材而为之器也。既知其材矣,又常求其良者以待于用,养其小者以至于大。故禹作九州之贡,有峯阳孤桐⁶。而《诗》美周室之盛,曰“梧桐生矣,于彼朝阳”。又卫文公之作宫室也,亦云“树之榛、栗、椅、桐、梓、漆,爰伐琴瑟⁷”。是所求其良者以待于用,养其小者以至于大也。古之圣贤留神于琴也如此。后之赋琴⁸,言其材者,必取于高山峻谷、回溪绝磬、盘纡隐深、巉岩岖险之地⁹,其气之钟¹⁰者,至高至清矣;雷霆之所摧击,霰雪¹¹之所飘压,羈鸾¹²独鹄之所栖息,黄鹂鸂鶒¹³之所翔鸣,其声之感者,至悲至苦矣;泉石之所磅礴¹⁴、琅玕¹⁵之所丛集、祥云瑞霭之所覆被、零露惠风¹⁶之所长育,其物之助者至深至厚矣;根盘拏以轮菌¹⁷,枝纷郁以葳蕤¹⁸,历千载犹不耀¹⁹,挺百户(尺)而见枝,(其材之成者,)至良至大矣。

一日，夔、襄、钟、牙之侑²⁰，睨而观之，嘉其可以为琴也，于是命般、倕之徒，斧斤（斤斧）之，绳墨之²¹，镞中襄间，平面去病，按律吕以定徽，合钟石以立度，法象完密，髹采华焕²²。于是饰以金玉瑰奇²³之物，张以弦轸弣弭²⁴之用，而琴成矣。昔伏羲之“龙吟”、黄帝之“清角”、齐恒公之“号钟”、楚庄王之“绕梁”、相如之“绿绮”、蔡邕之“焦尾”，传于天下久矣。唐相李勉以“响泉”、“韵磬”闻，白乐天以“玉磬”闻²⁵，而世称有雷氏者，有张越者²⁶，尤精斫琴，历代宝传，以至于今，非力足²⁷而笃好者不能致也。近世斫琴者间有之，然孰能杰然可以绍²⁸前人之作者欤？昔圣人之作琴也，天地万物之声，皆在乎其中矣。有天地万物之声，非妙指无以发，故为之参弹复徽，攫、援、擗、拂，尽其和以至其变，激之而愈清，味之而无厌，非天下之敏手，孰能尽雅琴之所蕴乎²⁹？

当其援琴而鼓之也，其视也必专，其听也必切，其容也必恭，其思也必和。调之不乱，醴之甚愉，不使放声邪气得奸其间³⁰，发于心，应于手，而后可与言妙也。是故君子之于声（琴）也，非徒取其声音而已。达则于以观政焉，穷则于以守命焉。尧之《神人》、舜之《南风》、武王之《克商》、周公之《越裳》，所以观政也；许由之《箕山》、伯夷之《采薇》、夫子之《猗兰》、王通之《汾亭》，所以守命也。又若子贱以治一邑，邹忌以相一国，彼皆至命也，又有所自得也³¹。夫丝与梧桐皆至清之物也，而可见人心者，至诚之所动也。是故孔子辨文王之操，子期识伯牙之心者，昭见精微³²，如亲授于言也。故曰：“惟乐不可以为伪³³。”又曰：“至诚贯金石”，“不诚，未有能动者也³⁴。”吾于乐，益知诚之不可不明也。夫金石丝桐，无情之物，尤可以诚动，况穹穹而天，冥冥而神，诚之所格，犹影响（也）³⁵。“君子慎独”，“不愧屋漏³⁶”，可不戒哉！是故黄帝作而鬼神会，后夔成而凤皇（凰）至，子野奏而云鹤翔，瓠巴作而禽（流）鱼听，师文弹而寒暑变，可谓诚

至也³⁷。

是故，良质而遇善斫，善斫既成而得妙指，妙指既调而资于正心，然后为天下之善琴也。总其能，作《尽美》。

（《续四库全书》影印明万历十八年刻本《琴书大全》）

【注释】

1. 斫(zhuó,音酌):原义为砍、削,此处指制作。古琴之制作一般均称为斫琴。
2. 感:感动。格:到,来。
3. 充被:包容,感化。
4. 司马子微:指唐代的道士司马承祯(647—735),字子微,著有《素琴传》等音乐文论。
5. 假:大。
6. “禹作”句:指《尚书·禹贡》篇。其中将全国分为九州岛,假托夏禹治水后的政区制度,并一一记述各州的山川、河流、土壤、物产、贡赋等。峯阳孤桐:峰山上生长的专供制琴的桐木。峯阳,峰山之阳,峰山在今山东邹县东南。
7. 椅(yī):山桐子。爰:曰树此六木于宫者,曰其长大可伐以为琴瑟,言预备也。
8. 赋琴:指为琴作赋。
9. 涧:通“涧”,指两山之间的流水。纡:曲折。“盘纡”即盘旋曲折。巉岩岖险:指山路崎岖险峻。巉(chán)岩,险峻的高山。
10. 钟:聚集。
11. 霰雪:小雪珠,多在下雪前降下。
12. 羈鸾:在外的鸾鸟。鸾:古代传说中的一种神鸟。
13. 鴽鸣(hàn dàn):根据《本草纲目》的记载,为蝙蝠类,古人误以为鸟。
14. 磅礴:广大无边际,环绕。
15. 琅玕(láng gān):美石。
16. 惠风:和风。出自嵇康《琴赋》:“清露润其肤,惠风流其间。”
17. 盘拏:即“盘拏(rú)”,纠缠杂糅。轮菌:一作“轮囷(qūn)”,曲折回旋。
18. 葳蕤(wēi ruí):草木茂盛枝叶下垂的样子。

19. 耀：疑当作“夭”，摧折衰败。
20. 襄、钟、牙：即师襄、钟子期、俞伯牙。俦(chóu)：同辈，伴侣。
21. 般、倕(chuí)：般，即公输般，又称鲁班。倕，相传为尧时的巧工，始造耒耜、钟、规矩、准绳等。斤斧：斤、斧同义。此处名词动用，作砍削。绳墨：木匠划直线时所用之工具，将细绳从墨斗中引出，牵拉弹击材面而成直线。此处指规划。
22. 鏤(sōu)：镂刻。钟石：指钟磬。法象：指琴的整体构造。髹(xiū)采：“髹”为赤黑色漆，髹采指颜色华丽。
23. 瑰奇：珍奇。
24. 弣弣(dǐ mǐ)：疑为“弣弣(dǐ mǐ)”，“弣”原指红色的弓，“弣”弓末的弯曲处。此处，似指古琴弓形弯曲的侧面。
25. “昔伏羲”以下数句中，“龙吟”、“清角”等均为琴名。
26. 雷氏、张越：均为唐代制琴名家。雷氏，蜀地制琴世家。唐段安节《乐府杂录》：“古者能士固多矣，贞元中成都雷生善斫琴，至今尚有孙息，不坠其业，精妙天下无比也。”张越，江南人。宋陈旸《乐书》：“然斫制之妙，蜀称雷霄、郭谅，吴称沈镣、张越。霄、谅清雅而沈(沉)细，镣、越虚鸣而响亮。”
27. 力足：此处指财力雄厚。
28. 绍：接续，继承。
29. 参(sǎn)弹：参，杂乱，随意。参弹，指调弦时错杂随意地弹。攫、援、操(biào)、拂：均为弹琴指法。据蔡仲德引杨荫浏的解释，“攫”、“援”指左手像禽鸟抢东西似的左右很快地移动，以引取琴音；“操”、“拂”指右手向前向后地弹着拂着。
30. 调：用不同的手法演奏，此处指演奏的过程。酹(shì)：通“释”，释放，放下。此处指演奏完毕。奸(gān)：通“干”，干扰。
31. 子贱：指春秋时鲁国人宓(fú)不齐(前521—?)，字子贱，孔子的弟子，曾经做过单父(今山东单县)宰。邹忌：战国时人，以鼓琴游说齐威王，被任命为相国，齐国国力自此加强。至命：完成治理使命。
32. 昭见精微：明白地体会乐曲精深微妙之处。

33. 出自《乐记·乐象》，指音乐要能传达至诚之情，来不得半点虚假。
34. “至诚”一句：出自《说苑·修文》：“钟鼓之声怒而击之则武，忧而击之则悲，喜而击之则乐。其志变，其声亦变，其志诚通乎金石，而况人乎？”“不诚”一句：出自《孟子·离娄》：“诚者，天之道也；思诚者，人之道也。至诚而不动者，未之有也；不诚，未有能动者也。”
35. 穹穹：高远貌。冥冥：幽深貌。犹影响也：如同影之于形，响之于声，形容“诚”无所不在，充盈天地万物。
36. 君子慎独：指君子独处时，也能谨慎不苟。不愧屋漏：指君子胸襟坦荡，磊落无私。
37. 后夔：即舜时的乐官夔。子野：即师旷。瓠巴：作“匏巴”，古时善鼓琴人。以上数句均形容演奏者以“诚心”贯注于演奏时，会具有非凡的艺术感染力。

论 音

音之生，本于人情而已矣。夫遇世之治则安以乐，逢政之苛则怨以怒，悼时之危则哀以思，此君子之常情也。出于情，发于中，形于声，若影响之速也¹。然君子之情，虽安以乐而不忘于戒劝，虽怨以怒而不忘于忠厚，虽哀以思而不忘于扶持，故其为声亦屡变而数迁，不可以为常也。

善治乐者犹治诗也，亦以意逆志则得之矣²。夫八音之中惟丝声于人情易见，而丝之器莫贤于琴，是故听其声之和则欣悦喜跃，听其声之悲则蹙额愁涕，此常人皆然，不待乎知音者也。若夫知音者，则可以默识群心而预知来物，如师旷知楚师之败³、钟期辨伯牙之志是也。

古之君子不彻琴瑟者⁴，非主于为己，而亦可以为人也。盖雅琴之音以导养神气，调和情志，摅发幽愤，感动善心⁵，而人之听之者亦皆然也。岂如他乐以（蹈）惛心堙耳⁶，佐欢悦听以为尚哉！

古之音指盖淳静简略，经战国暴秦，工师逃散，其所失多矣。然

其故曲遗名传者尚多。《琴操》所纪皆汉时有之也。故刘琨知《清角》，嵇叔夜所谓“初涉《绿水》，中奏《清徵》，雅昶《唐尧》，终咏《微子》”，又言其曲引有《东武》、《泰山》、《飞龙》、《鹿鸣》、《鸛鸡》、《游弦》，皆叔夜所常为者，今人亦罕知之矣。夫蔡氏五曲，所谓《游春》、《绿水》、《坐愁》、《秋思》、《幽居》者也，今人以为奇声异弄，难工之操，而叔夜时特谓之“谣（淫）俗之曲”，且曰“承间箏乏，亦有可观”，盖言其非古也⁷。汉儒所制尚且非古，况于魏晋之曲乎？末世有琴工嵇元荣、羊盖之俦⁸，率造新声，去古益远。柳吴兴⁹尝以叹恨，乃著《清调论》，并上《乐议》，今逸矣，惜哉！唐世琴工复各以声名家，曰马氏、沈氏、祝氏，又有裴、宋、翟、柳、胡、冯诸家声。师既异门，学亦随判。至今曲同而声异者多矣。虽然，古学之行于人者独琴未废，有志于乐者舍琴何观？安得夔、况之徒与之论至音哉！原于古作《论音》。

【注释】

1. “音之生”句：语出《乐记·乐本篇》。若影响之速：如同影子对于形体、回响对于声音的反应一样迅速。
2. 以意逆志：用自己的理解去揣度别人的主旨。
3. 师旷知楚师之败：语出《左传·襄公十八年》：“晋人闻有楚师。师旷曰：‘不害。吾骤歌北风，又歌南风，南风不竞，多死声，楚必无功。’”
4. 君子不彻琴瑟：语出《礼记·曲礼下》：“君无故玉不去身。大夫无故不彻县。士无故不彻琴瑟。”
5. “导养神气”句：语出嵇康《琴赋》：“余少好音声，……可以导养神气，宣和情志。……感荡心志，而发泄幽情矣。”
6. （蹈）蹈（tāo）心堙耳：指感官的极度快乐。蹈：喜悦，快乐。堙：填塞，淹没。
7. “叔夜时特谓”之句：语出嵇康《琴赋》：“下逮谣俗，蔡氏五曲。王昭楚妃，千里别鹤。犹有一切，承间箏乏，亦有可观者焉。”叔夜，即嵇康，字叔夜。“承间箏(zào)乏”指趁机临时充数。承间：趁机会。箏乏：临时充数。

8. 俦(chóu): 同辈,同类。

9. 柳吴兴: 即南齐文人柳恽,因任吴兴(今浙江省湖州市)太守,时人以所辖之地称之。

【说明】

本章选取了《琴史》中较有代表性的《尽美》与《论音》两篇进行介绍,可以使我们约略体察到朱长文对古琴音乐和琴人修养等方面的独到见解。在《尽美》中,朱长文提出了古琴音乐“良质、善斫、妙指、正心”的“四美”说,认为只有兼备外在、内在这四方面的条件,才能演绎出最理想的古琴音乐,即如朱长文所说的“四美既备,则为天下之善琴。”在《论音》中,朱长文讨论了三个层次的问题。其一,音乐产生自人之常情。其二,古琴音乐具有“导养神气,调和情志,摅发幽愤,感动善心”的功能。其三,古琴音乐随着历史的演进,也在不断的发展当中,所以,不能固步自封,以一成不变的审美标准去看待古琴音乐。其中,前两种看法在儒家乐论中并不鲜见,具有明显的继承性。第三种观点,在一般古琴论著中,较为少见,对后人更为精审客观地评判古琴音乐,有积极的参照意义。与宋代同时期的其他几部代表性琴学理论著作着重于古琴演奏技法、律学、制造、美学等方面不同,朱长文的《琴史》从专史和文化发展的角度讨论古琴音乐,在当时是难能可贵的。

第二节 乐书·序 陈 旸

【解题】

陈旸(1068—1128),宋代音乐理论家。字晋之,福州人。曾任礼乐官,后来官至太常少卿、礼部侍郎。陈旸用将近四十年的时间完成了《乐书》,并于宋徽宗崇宁二年(1103)进献给宫廷。《乐书》全书共计200卷,前95卷摘录了儒家经典中有关乐论的文字,并为之训义;后105卷讨论了乐律、乐器、声乐、舞蹈杂技和典礼音乐等。其中有乐器图片若干,内容丰富,资料翔实,价值颇高,堪称为一部音乐百科全书。

臣闻先天下而治者在礼乐,后天下而治者在刑政。三代而上,以礼乐胜刑政,而民德厚;三代而下,以刑政胜礼乐,而民风偷¹。是无他,其操术然也。恭惟神宗皇帝,超然远览,独观昭旷之道,革去万蠹,鼎新百度。本之为礼乐,末之为刑政。凡所以维纲治具²者,靡不交修毕振³,而典章文物,一何焕欤!臣先兄祥道,是时直经东序⁴,慨然有志礼乐,上副神考⁵修礼文正雅乐之意。既而就《礼书》一百五十卷。哲宗皇帝只遹⁶先志,诏给笔札,缮写以进,有旨下太常议焉。臣兄且喜且惧。一日语臣曰:“礼乐治道之急务,帝王之极功,阙一不可也,比虽笼络今昔上下数载间,殆及成书亦已勤⁷矣。顾虽寤寐在乐,而情力不逮也。”属⁸臣其勉成之。臣应之曰:“小子不敏,敬闻命矣。”臣因编修论次,未克⁹有成。先帝擢置上庠¹⁰,陛下升之文馆,积年于兹,著成《乐书》二百卷。曲蒙陛下误恩,特给笔札,俾录上进,庶使臣兄弟以区区所闻,得补圣朝制作讨论万一。其为荣幸,可胜道哉!虽然纤埃不足以培泰华之高¹¹,勺水不足以资河海之深,亦不敢不尽心焉尔。

臣窃谓古乐之发,中则和,过则淫。三才之道,参和为冲气¹²,

五六之数，一贯为中合。故冲气运而三宫正焉，参两合而五声形焉，三五合而八音生焉，二六合而十二律成焉。其数度虽不同，要之一会归中声而已。过此则胡郑哇淫之音，非有合于古也。是知乐以太虚为本，声音律吕以中声为本，而中声又以人心为本也。故不知情者不可与言作，不知文者不可与言述。况后世泯泯棼棼¹³，复有不知而述作者乎！呜乎！《乐经》之亡久矣！情文本末湮灭殆尽。心达者，体知而无师，知之者，欲教而无徒。后世之士，虽有论撰，亦不过出入先儒臆说而已。是以声音所以不和者，以乐不正也；乐所以不正者，以经不明也。臣之论载，大致据经考传，尊圣人，折¹⁴诸儒，追复治古而是正之。囊括载籍，条分汇从，总为六门，别为三部。其书冠以经义，所以正本也；图论冠以雅部，所以抑胡郑也。经义已明，而六律六吕正矣；律吕已正，而五声八音和矣。然后发之声音而为歌，形之动静而为舞。人道性术之变，盖尽于此。苟非寓诸五礼，则乐为虚器，其何以行之哉！是故循乎乐之序，君子以成焉，明乎乐之义，天下以宁焉。然则乐之时用，岂不大矣哉！繇¹⁵是观之，五声十二律，乐之正也；二变四清，乐之蠹¹⁶也。盖二变以变宫为君，四清以黄钟清为君。事以时作，固可变也，而君不可变；太簇、大吕、夹钟或可分也，而黄钟不可分。既有宫矣，又有变宫焉，既有黄钟矣，又有黄钟清焉，是两之也，岂古人所谓尊无二上之旨哉！为是说者，古无有也，圣人弗论也，其汉唐诸儒傅会¹⁷之说欤？存之，则伤教而害道；削之，则律正而声和。臣是敢辞而辟之，非好辩也，志在华国¹⁸，义在尊君，庶几不失仲尼放郑声，恶乱雅之意云尔。臣谨序。

（据清刊本《乐书》）

【注释】

1. 偷：浅薄，不厚道。
2. 维纲治具：治国的纲纪法度和措施。

3. 交修毕振：指礼乐和纲纪法度的设施均十分完备严整。
4. 直经东序：在宫室东边的藏书楼任职。直，值班，当值。经，经书。东序，古代宫室的东厢房，为藏图书、典籍的处所。此处代之藏书楼。
5. 神考：指宋神宗赵顼。
6. 迺(yù)：遵循。
7. 勤：为王事尽力。
8. 属(zhǔ)：嘱咐，嘱托。
9. 克：能够。
10. 上庠：古代的大学。
11. 培泰华之高：为泰山华山一样巍峨的高山培基植土。泰华：泰山和华山。有时专指华山。
12. 参和为冲气：验证配合，以便产生中和之气。参合：综合观察，验证配合。冲气：指阴阳二气互相冲击而产生的中和之气。
13. 泯泯芬芬(fēn)：亦作“泯泯芬芬”，形容纷乱的样子。
14. 折：信服。
15. 繇(yóu)：同“由”。从，自。
16. 蠹：蛀蚀器物的虫子。
17. 傅会：同“附会”。在不相关的事情之间建立关联，主观随意地给事物赋予某种意义。
18. 华国：使国家繁盛。

【说明】

本文是陈旸为《乐书》所作的自序。其中从儒家礼乐思想出发，推崇雅乐，贬抑新声，从而试图达到“君子以成”、“天下以宁”的政治教化目的。在具体音乐构成形态中，推崇正声，反对变声，并将二变四清视为“乐之蠹”，认为其“伤教害德”，与古人“尊无二上”的传统思想不合，要求音乐中废除“二变四清”，还原所谓“正声”的本来面貌。由此看来，尽管陈旸在音乐方面的学识十分渊博，但其音乐思想却是因循守旧的。

第三节 碧鸡漫志 王 灼

【解题】

王灼，活动年代在南宋绍兴（1131—1162）前后，宋代词人。字晦叔，号颐堂，遂宁（今四川省遂宁县）人。青年时学识渊博而举场失意，终生未仕。晚年潜心著述，成为宋代著名学者。《碧鸡漫志》是其代表性著作。其中论述了上古至唐宋歌曲的演变过程，得名缘起，宫调运用，流传情况等等。从今天的角度来看，王灼在旁征博引的基础上，对古曲所作的全方位考证，无疑对今天的乐曲考古学研究大有助益。

或问歌曲所起。曰：天地始分，而人生焉，人莫不有心，此歌曲所以起也。《舜典》曰：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”《诗序》曰：“在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之。”《乐记》曰：“诗言其志，歌咏其声，舞动其容，三者本于心，然后乐器从之。”故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。而士大夫又分诗与乐府作两科，古诗或名曰“乐府”，谓诗之可歌也。故乐府中有歌有谣、有吟有引、有行有曲。今人于古乐府特指为诗之流，而以词就音，始名乐府，非古也。舜命夔教胄子诗歌，声律率有次第。又语禹曰：“予欲闻六律五声八音，在治忽，以出纳五言¹。”其君臣赓歌《九功》²、《南风》、《卿云》之歌，必声律随具。古者采诗，命太师为乐章，祭祀、宴射、乡饮皆用之。故曰：“正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。”先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。诗至于动天地，感鬼神，移风俗，何也？正谓播诸乐歌，

有此效耳。然中世亦有因管弦金石，造歌以被之，若汉文帝使慎夫人鼓瑟，自倚瑟而歌。汉魏作三调歌辞，终非古法。

古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐虞禅代以来是也，余波至西汉末始绝。西汉时，今之所谓古乐府者渐兴，晋魏为盛。隋氏取汉以来，乐器、歌章、古调并入清乐，余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府，而播在声律则鲜矣。士大夫作者，不过以诗一体自名耳。盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。后世风俗益不及古，故相悬耳。而世之士大夫亦多不知歌词之变。

（〔宋〕王灼撰：《碧鸡漫志》，中华书局1991年据知不足斋本）

【注释】

1. “六律五声八音”句：通过六律、五声、八音的配合，来考察天下治理或忽急，出纳五方政令。治忽：治理或忽急。五言：五方的政教。
2. 賡歌：酬唱和诗。賡，酬答、应和。九功：古代称六府三事为九功。如《左传·文公七年》：“六府、三事，谓之九功。水、火、金、木、土、谷，谓之六府。正德、利用、厚生，谓之三事。”

【说明】

在本文所节录的篇章中，作者首先讨论了歌曲的兴起渊源与社会功用，随后简要概括了宋代以前歌曲的演变过程。其所持观点，尽管未出“物动心感”和“移风易俗”等范畴，但其针对时人“先定音节，后制词从之”的创作手法，以及士大夫对歌词演变过程的罔顾所提出的批评，则具有很强的现实意义。

第四节 通志·乐略 郑樵

【解题】

郑樵(1104—1162),南宋史学家、目录学家。字渔仲,兴化军莆田(今属福建)人,一生不应科举,居住在夹漈山,世称夹漈先生。他的诸多著作涉及礼乐、文字、天文、地理、虫鱼、草木、方书等广阔的范围。《通志》是郑樵学术成就的集中体现,全书共两百卷,分传、谱、略三部分,包括本纪十八卷,世家三卷,列传一百零八卷,载记八卷,四夷传七卷,年谱四卷,二十略五十二卷。其中的“二十略”是全书的精华。二十略中有乐略两卷,是专门讨论音乐的篇章。

古之达礼¹三:一曰燕,二曰享,三曰祀。所谓吉、凶、军、宾、嘉,皆主此三者以成礼。古之达乐²三:一曰风,二曰雅,三曰颂。所谓金、石、丝、竹、匏、土、革、木,皆主此三者以成乐。礼乐相须以为用,礼非乐不行,乐非礼不举。自后夔³以来,乐以诗为本,诗以声为用,八音六律为之羽翼耳。仲尼编《诗》,为燕享祀之时用以歌,而非用以说义也。古之诗,今之辞曲也,若不能歌之,但能诵其文而说其义,可乎?不幸腐儒之说起,齐、鲁、韩、毛四家各为序训而以说相高。汉朝又立之学官,以义理相授,遂使声歌之音湮没无闻。然当汉之初,去三代未远,虽经主学者不识《诗》,而太乐氏以声歌肄业,往往仲尼三百篇,瞽史之徒例能歌也。奈义理之说既胜,则声歌之学日微。东汉之末,礼乐萧条,虽东观、石渠⁴议论纷纭,无补于事。曹孟德平刘表,得汉雅乐郎杜夔,夔老矣,久不肄习,所得于三百篇者,惟《鹿鸣》、《驹虞》、《伐檀》、《文王》四篇而已,余声不传。太和⁵末又失其三,左延年所得惟《鹿鸣》一笙(篇),每正旦大会,太尉奉璧,群臣行礼,东厢雅乐常作者是也。古者歌《鹿鸣》必歌《四牡》、

《皇皇者华》，三诗同节，故曰工歌《鹿鸣》之三，而用《南陔》、《白华》、《华黍》三笙以赞⁶之，然后首尾相承，节奏有属。今得一诗，而如此用，可乎？应知古诗之声为可贵也。至晋室，《鹿鸣》一篇又无传矣。自《鹿鸣》一篇绝，后世不复闻诗矣。然诗者，人心之乐也，不以世之污隆⁷而存亡。岂三代之时，人有是心，心有是乐，三代之后，人无是心，心无是乐乎？

继三代之作者，乐府也。乐府之作，宛同《风》、《雅》，但其声散佚无所纪系，所以不得嗣续《风》、《雅》而为流通也。按三百篇在成周之时，亦无所纪系，有季札之贤而不别《国风》所在；有仲尼之圣，而不知《雅》、《颂》之分。仲尼为此患，故自卫返也，问于太师氏，然后取而正焉。列十五国风，以明风土之音不同；分大、小二雅，以明朝廷之音有间；陈周、鲁、商三颂之音，所以侑⁸祭也；定《南陔》、《白华》、《华黍》、《崇邱（丘）》、《由庚》、《由仪》六笙之音，所以叶⁹歌也。得诗而得声者三百篇，则系于《风》、《雅》、《颂》，得诗而不得声者则置之，谓之逸《诗》，如《河水》、《祈招》之类，无所系也。今乐府之行于世者，章句虽存，声乐无用。崔豹之徒，以义说名，吴兢之徒，以事解目，盖声失则义起，其与齐、鲁、韩、毛之言诗无以异也，《乐府》之道或几乎息矣。

（〔宋〕郑樵撰：《通志》，中华书局1995年点校本）

【注释】

1. 达礼：通行的礼仪。文中特指“燕礼、享礼、祀礼”。
2. 达乐：天下通用的诗歌。文中特指《诗经》中的《风》、《雅》、《颂》。
3. 后夔：相传为舜时乐官，即夔。
4. 东观、石渠：二者均为汉代保存图书文献的地方。除此二者外，还有“兰台”、“麒麟阁”等。此处指文人士夫在此议论礼乐。
5. 太和：东晋海西公司马奕年号（365—371）。

6. 赞：赞礼。相者唱行礼之节为“赞”。
7. 污隆：指世道的败坏或兴盛。污：败坏，混乱。隆：兴盛。
8. 侑(yòu)：用奏乐或献玉帛的方式劝人饮食。
9. 叶(xié)：和洽。“叶”是“协”的古字，除“叶韵”、“叶句”、“叶歌”外，一般均写作“协。”

【说明】

本章选取的部分，来自《通志·乐略第一·乐府总序》。郑樵针对当时文艺创作中重文轻乐的现象进行了有理有据的批评。作者从诗缘起、功用，诗与乐的关系谈起，提出“乐以诗为本，诗以声为用”的观点，认为自《诗经》以下，诗都是“为燕、享、祀之时用以歌，而非用以说义”，“诗者，人心之乐”，指出音乐对于诗词的施用和表现而言，是不可或缺的重要组成部分，只有二者结合在一起，才能真正感化人心，表达“人心之乐”。所以，在郑樵看来，理想的诗应当是音义兼备的。

第五节 朱子大全 朱 熹

【解题】

朱熹(1130—1200),南宋哲学家,教育家。字元晦,号晦庵,别称紫阳,徽州婺源(今属江西)人。他是宋代理学思想的集大成者,也是中国历史上继孔子之后最有影响的儒学大家。他在传统儒家思想的基础上,兼容佛道,构建了博大精深的思想体系。朱熹逝世以后,其思想逐渐受到统治者的推崇,被奉为“官学”。朱熹的传世著作,主要有《朱文公文集》、《朱子语类》、《诗集传》、《仪礼经传通解》等。其中,讨论音乐的文字很多,根据蔡仲德先生的研究,大致可分为四类:其一,论礼乐、中和。其二,论雅颂、郑卫。其三,论诗、乐关系。其四,论乐律。

答 陈 体 仁

蒙别纸开示说诗之意尤详,因得以窥一两大者。不敢自外,敢以求于左右。来教谓诗本为乐而作,故今学者必以声求之,则知其不苟¹作矣。此论善矣,然愚意有不能无疑者。盖以《虞书》考之,则诗之作本为言志而已。方其诗也,未有歌也;及其歌也,未有乐也²。以声依永,以律和声³,则乐乃为诗而作,非诗为乐而作也。三代之时,礼乐用于朝廷而下达于闾巷,学者讽诵其言以求其志,永⁴其声,执其器,舞蹈其节以涵养其心,则声乐之所助于诗者为多。然犹曰“兴于诗,成于乐⁵”,其求之固有序矣。是以凡圣贤之言诗,主于声者少,而发其义者多。仲尼所谓“思无邪”,孟子所谓“以意逆志”者,诚以诗之所以作,本乎其志之所存,然后诗可得而言也。得其志而不得其声者有矣,未有不得其志而能通其声者也。就使得之,止其钟鼓之铿锵而已,岂圣人“乐云乐云⁶”之意哉?

况今去孔孟之时千有余年,古乐散亡,无复可考,而欲以声求

诗，则未知古乐之遗声今皆以推而得之乎？三百五篇皆可协之音律而被之弦歌已乎？诚既得之，则所助于诗多矣，然恐未得为诗之本也。况未必可得，则今之所讲，得无有画饼之讥乎？

故愚意窃以为诗出乎志者也，乐出乎诗者也。然则志者诗之本，而乐者其末也。末虽亡，不害本之存，患学者不能平心和气、从容讽咏以求之情性之中耳。有得乎此，然后可得而言，顾所得之浅深如何耳。有舜之文德，则声为律而身为度，《箫韶》、“二南”⁷之声不患其不作。此虽未易言，然其理盖不诬也。不审以为如何？“二南”分王者诸侯之风，《大序》之说恐未为过⁸。其曰：“圣贤浅深之辨，则说者之凿也。”程夫子⁹谓“二南”犹《易》之“乾”、“坤”，而龟山杨氏以为一体而相成¹⁰，其说当矣。试考之如何？《召南》“夫人”恐是当时诸侯夫人被文王、太姒之化者¹¹，“二南”之“应”，似亦不可专以为乐声之应为言。盖必有理存乎其间，岂有无事之理、无理之事哉？惟即其理而求之，理得则事在其中矣。

（〔宋〕朱熹撰：《晦庵集》，上海古籍出版社、安徽教育出版社 2002 年点校本）

【注释】

1. 苟：随意。
2. “方其诗也”四句：吟咏的时候，还不成其为歌唱；吟唱的时候，也没有乐器的伴奏。
3. “声依永”二句：语出《尚书·尧典》。
4. 永：同“咏。”
5. “兴于诗”二句：语出《论语·泰伯》：“兴于诗，立于礼，成于乐。”
6. 乐云乐云：语出《论语·阳货》。
7. “《箫韶》”句：语出《尚书·益稷》：“《箫韶》九成，凤凰来仪。”二南，指《诗经》中的《周南》和《召南》，是西周末及东周时期流传于今河南南部、湖北北部江汉流域的民歌，共 25 篇。《箫韶》与“二南”，在此处均指理想当中的音乐。

8. “‘二南’分王者”句：典出《毛诗序》：“《关雎》、《麟趾》之化，王者之风，故系之周公。‘南’，言化自北而南也。《鹊巢》、《驺虞》之德，诸侯之风也，先王之所以教，故系之召公。”“大序”，即《诗大序》，又称《毛诗序》。毛诗于古《诗》三百篇均有小序，而在首篇《关雎》题下的小序后，另有一段较长的文字，被称为《诗大序》，相当于一篇总序。
9. 程夫子：指北宋理学家程颢(1032—1085)、程颐(1033—1107)兄弟，洛阳(今河南洛阳)人。程颢字伯淳，又称明道先生；程颐字正叔，又称伊川先生，世称“二程”，著有《二程集》。
10. 龟山杨氏：即宋代理学家杨时(1053—1135)，南宋将乐(今福建)人，晚年隐居龟山，世称“龟山先生”，先后就学于程颢、程颐，是程门四大弟子之一。一体而相成：即杨时所谓“万物与我为一”，直接继承程颢《识仁篇》“仁者，以天地万物为一体”的思想。
11. “《召南》‘夫人’”二句：语出《诗经·召南·采芣》。《采芣》一诗是贵族夫人的咏怀之辞，描绘的是其尽职尽责为公室的祭祀作准备。太姒(sì)：文王之妻，武王之母。

答程允夫¹

“仁者，天理也。理之所发，莫不有自然之节²，中³其节，则有自然之和，此礼乐之所自出也。人而不仁，灭天理矣，何有于礼乐⁴？”

此说甚善。但“仁，天理也”，此句更当消详⁵，不可只如此说过。

“明则有礼乐，幽则有鬼神⁶。鬼神者，造化之妙用⁷；礼乐者，人心之妙用。”

此说亦善。

“礼之用，和为贵”，礼之用，以和为贵也。和如和羹，可否相济⁸。先王制礼，所以节人情，抑其太过而济其不及也。若知和而和，则有所偏胜，如以水济水，谁能食之⁹？《中庸》曰：“发而皆中节，

谓之和。”知和而和，则不中节矣。

以和对同¹⁰，则和字中已有礼字意思；以和对礼，则二者又不可不分。恐不必引和羹相济之说。

【注释】

1. 程允夫：朱熹门人，生平事迹待考。
2. 节：规则，制约。
3. 中(zhòng)：合乎。
4. “人而不仁”三句：典出《论语·八佾》：“子曰：‘人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？’”
5. 消详：疑为“稍详”之误。
6. “明则”二句：典出《乐记·乐论篇》：“明则有礼乐，幽则有鬼神，如此则四海之内合敬同爱矣。”
7. 妙用：指有奇妙功能的事物。
8. 和羹：指以不同调味品调和而成的美味羹汤。可否相济：指差异互补。“可”、“否”指矛盾存在的事物。
9. “先王制礼”句：参见《左传·昭公二十年》。知和而和：明知事物已经协和，而欲令其更为协和。
10. 以和对同：典出《论语·子路》：“君子和而不同，小人同而不和。”

答潘恭叔¹

《关雎》，疑周公所作。

凡言“风”者，皆民间歌谣，采诗者²得之，而圣人因以为乐，以见风化流行，沦肌浹髓³，而发于声气者如此。其谓之“风”，正以其自然而然，如风之动物而成声耳。如《关雎》之诗，正是当时之人被⁴文王、太姒德化之深，心胆肺肠一时换了，自然不觉形于歌咏如此。故当作乐之时，列为篇首，以见一时之盛，为万世之法，尤其是感人妙处。若云周公所作，即《国风》、《雅》、《颂》无一篇是出于民言，只与后世

差官撰乐章相似，都无些子自然发见活底意思，亦何以致移风易俗⁵之效耶？

【注释】

1. 潘恭叔：生平待考。
2. 采诗者：周代专设有采诗官，其职能为巡游各地，采集民间歌谣，以供统治者体察民情风俗，考虑政治得失。《诗经》中各国的“风”，即出于此。
3. 沦肌浹(jiā)髓：沦，浸透在水里。浹，湿透。浸透了肌肉与骨髓，引申为事物的感染力很强。
4. 被：蒙受，感受。
5. 移风易俗：见《孝经·广要道》：“移风易俗，莫善于乐。安上治民，莫善于礼。”

读吕氏诗记桑中篇

诗体不同。固有铺陈其事不加一词而意自见者，然必其事之犹可言者，若《清人》之诗是也。至于《桑中》、《溱洧》之篇¹，则雅人庄士有难言之者矣。孔子之称“思无邪”²也，以为《诗》三百篇劝善惩恶，虽其要归无不出于正，然未有若此言之约而尽者耳，非以作诗之人所思皆无邪也。今必曰彼以无邪之思铺陈淫乱之事，而悯惜惩创³之意自见于言外，则曷若⁴曰彼虽以有邪之思作之，而我以无邪之思读之，则彼之自状其丑者乃所以为吾警惕惩创之资耶？而况曲为训说⁵而求其无邪于彼，不若反而得之于我之易⁶也。巧为辨数⁷而归其无邪于彼，不若反而责之于我之切⁸也。

若夫《雅》也，《郑》也，《卫》也，求之诸篇固各有其目矣：《雅》则《大雅》、《小雅》若干篇是也，《郑》则《郑风》若干篇是也，《卫》则《邶》、《鄘》、《卫》风⁹若干篇是也。是则自卫反鲁以来未之有改。而《风》、《雅》之篇，说者又有正变之别¹⁰焉。至于《桑中》、《小序》“政散民流而不可止”之文与《乐记》合，则是诗之为《桑间》又不为无所

据者。今必曰三百篇皆雅，而大、小《雅》不独为雅，《郑风》不为《郑》，《邶》、《鄘》、《卫》之风不为《卫》，《桑中》不为桑间亡国之音，则其篇帙¹¹混乱，邪正错糅，非复孔子之旧矣。夫二《南》正风，房中之乐也，乡乐也；二《雅》之正，朝廷之乐也；商、周之颂，宗庙之乐也。是或见于《序》义，或出于传记，皆有可考。至于变雅则固已无施于事，而变风又特里巷之歌谣，其领¹²在乐官者，以为可以识时变、观土风，而贤¹³于四夷之乐耳。今必曰三百篇者皆祭祀朝聘之所用，则未知《桑中》、《溱洧》之属，当以荐¹⁴何等之鬼神，接何等之宾客耶？盖古者天子巡狩，命太师¹⁵陈诗以观民风，固不问其美恶而悉陈以观也。既已陈之，固不问其美恶而悉存以训¹⁶也。然其与先王《雅》、《颂》之正，篇帙不同，施用亦异，如前所陈，则固不嫌于庞杂矣。今于《雅》、《郑》之实察之既不详，于庞杂之名畏之又太甚，顾乃引夫浮放之鄙词，而文以风刺¹⁷之美说，必欲强而置诸先王《雅》、《颂》之列，是乃反为庞杂之甚而不自知也。夫以胡部与《郑》、《卫》合奏犹曰不可，而况强以《桑中》、《溱洧》为雅乐，又欲合于《鹿鸣》、《文王》、《清庙》之什¹⁸而奏之宗庙之中、朝廷之上乎？其以二诗为犹止于中声者，太史公所谓孔子皆弦歌之，以求合于《韶》、《武》之音，其误盖亦如此。然古乐既亡，无所考正，则吾不敢必为之说，独以其理与其词推之，有以知其必不然耳。

又以为近于劝百讽一¹⁹而止乎礼义，则又信《大序》之过者。夫《子虚》、《上林》²⁰侈矣，然自“天子芒然²¹而思”以下，犹实有所谓讽也。《汉广》知不可而不求，《大车》有所畏而不敢²²，则犹有所谓礼义之止也；若《桑中》、《溱洧》，则吾不知其何词之讽而何礼义之止乎！若曰孔子尝欲放郑声²³矣，不当于此又收之以备《六籍》²⁴也，此则曾南丰于《战国策》，刘元城于三不足之论²⁵，皆尝言之，又岂俟吾言而后白也哉！

【注释】

1. 《清人》、《桑中》、《溱(zhēn)洧(wěi)》：其中《桑中》出自《诗经·邶风》，《清人》、《溱洧》出自《诗经·郑风》。就内容而言，《清人》简练生动地描述了郑国将军高克统军无方，虽兵强马壮但无所事事的样子。《桑中》和《溱洧》分别表现了青年男女幽会和春游的情景。
2. 思无邪：语出《论语·为政》：“《诗》三百，一言以蔽之，曰：‘思无邪。’”
3. 惩创：惩戒，警惕。
4. 曷(hé)若：即“何若”，不如。
5. 曲为训说：偏颇地解说。
6. 易：变换，改变。此处指改变视角和立场。
7. 辨数(shù)：指多次争辩。“辨”通“辩”。
8. 切：急，急迫。
9. 《邶(bèi)》、《邶》、《卫》风：《诗经》中的邶、鄘、卫三个国家的民歌，往往被统称为“卫风。”
10. 正变之别：指有关《诗经》的“风雅正变说”，是东汉经学家郑玄对《毛诗序》进行推衍而形成的看法。认为以政教得失为准，《诗经》中的作品有正经，又有正风、正雅，变风、变雅。郑玄认为乐也有正变之别。
11. 篇帙(zhì)：指书籍的篇卷，此处代指诗篇。帙，包书的布套。
12. 领：统领，掌管。
13. 贤：胜过。
14. 荐：献，进献祭品。
15. 太师：周代乐官之长。
16. 训：教导、教诲。
17. 风刺：含蓄地进行讥刺。语出《毛诗序》：“上以风化下，下以风刺上。”化，感化。刺，讽刺。
18. 什：《诗经》中的《雅》、《颂》十篇为一什，后世引申称诗篇为篇什。
19. 劝百讽一：规讽正道的言辞远远及不上劝诱奢靡的言辞。意在使人警戒，结果却适得其反。劝，勉励，鼓励。讽，用委婉含蓄的话劝谏。

- 20.《子虚》、《上林》：均为司马相如的辞赋作品，也是汉代辞赋的代表作。
21. 茫然：迷茫惆怅的样子。“芒”通“茫”。
- 22.《汉广》与《大车》均表现了男女渴慕之情，但前者描述男子对于待嫁女子欲求而不可求的心理，后者则描述了男女相恋而有所顾虑的情景。因此，此处朱熹认为即便类似炽热的感情也有礼仪的节制。
23. 放郑声：典出《论语·卫灵公》：“放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”
- 24.《六籍》：即“六经”，儒家的六部经典著作，包括《诗经》、《尚书》、《仪礼》、《乐经》、《易经》和《春秋》。
25. 曾南丰：即北宋文学家曾巩，“唐宋八大家”之一，曾经对《战国策》进行补订。
- 刘元城：即宋代谏官刘安世，曾经批评过王安石提出的“三不足”之说。三不足之论：即王安石主张变法反对守旧之论，提出的“天变不足畏，祖宗不足法，人言不足恤”的主张。

诗集传序

或有问于余(子)曰：“诗何谓而作也？”余应之曰：“人生而静，天之性也；感于物而动¹，性之欲也。夫既有欲矣，则不能无思；既有思矣，则不能无言；既有言矣，则言之所不能尽，而发于咨嗟咏叹之余者，必有自然之音响节奏而不能已焉，此诗之所以作也。

曰：“然则其所以教者何也？”曰：“诗者，人心之感物，而形于言之余也。心之所感有邪正，故言之所形有是非。惟圣人在上，则其所感者无不正，而其言皆足以为教。其或感之之杂，而所发不能无可择者，则上之人必思所以自反²，而因有以劝惩之，是亦所以为教也。昔周盛时，上自郊庙朝廷，而下达于乡党闾巷，其言粹然³，无不出于正者，圣人固已协之声律，而用之乡人，用之邦国，以化天下。至于列国之诗，则天子巡守⁴亦必陈而观之，以行黜陟之典⁵。降自昭、穆而后，寢以陵夷⁶，至于东迁，而遂废不讲矣。孔子生于其时，既不得位，无以行帝王劝惩黜陟之政，于是特举其籍而讨论之。去

其重复，正其纷乱，而其善之不足以为法，恶之不足以为戒者，则亦刊⁷而去之，以从简约，示久远，使夫学者即是而有以考其得失，善者师之，而恶者改焉。是以其政虽不足行于一时，而其教实被于万世，是则诗之所以为教者然也。”

曰：“然则《国风》、《雅》、《颂》之体，其不同若是，何也？”曰：“吾闻之，凡诗之所谓《风》者，多出于里巷歌谣之作，所谓男女相与咏歌⁸，各言其情者也。惟《周南》、《召南》，亲被文王之化以成德，而人皆有以得其性情之正，故其发于言者，乐而不过于淫，哀而不及于伤⁹。是以二篇独为《风》诗之正经¹⁰。自《邶》而下，则其国之治乱不同，人之贤否¹¹亦异，其所感而发者，有邪正是非之不齐，而所谓先王之风者，于此焉变矣。若夫《雅》、《颂》之篇，则皆成周之世，朝廷郊庙乐歌之词，其语和而庄，其义宽而密，其作者往往圣人之徒，固所以为万世法程¹²而不可易者也。至于《雅》之变者，亦皆一时贤人君子闵时病俗¹³之所为，而圣人取之。其忠厚惻怛¹⁴之心，陈善闭邪之意，犹非后世能言之士所能及之。此《诗》之为经，所以人事浹¹⁵于下，天道备于上，而无一理之不具也。”

曰：“然则其学之也当奈何？”曰：“本之‘二南’¹⁶，以求其端，参之列国，以尽其变。正之于《雅》，以大其规¹⁷；和之于《颂》，以要其止¹⁸。此学《诗》之大旨也。于是乎章句以纲之，训诂以纪之，讽咏以昌之，涵濡以体之¹⁹。察之情性隐微之间，审之言行枢机²⁰之始，则修身及家，平均天下之道²¹，其亦不待他求而得之于此矣。”问者唯唯而退。余时方辑《诗传》，因悉次²²是语，以冠其篇云。

【注释】

1. 感于物而动：语出《乐记·乐本篇》。
2. 自反：反躬自问，反求诸己。
3. 粹然：纯正貌。

4. 巡守：亦作“驯狩”，指天子出行视察邦国州郡。
5. 黜(chù)陟(zhì)之典：有关官员升降的制度。黜，贬退，去掉。陟，提拔，提升。
6. 寢(jìn)以陵夷：逐渐衰落。寢，渐，逐渐。陵夷，衰落。
7. 刊：消除。
8. 相与咏歌：互相对唱歌咏。
9. “乐而不过”二句：语出《论语·八佾》：“《关雎》乐而不淫，哀而不伤。”
10. 正经：儒家特指利于政教的《诗经》作品。参见本节《读吕氏诗记桑中篇》有关注释。
11. 贤否(pǐ)：品性贤良或者低劣。
12. 法程：法则，法式。
13. 闵时病俗：对世风民情表示担心忧虑。闵、病：此处均有担忧之义。
14. 惻怛(dá)：悲痛，痛苦。
15. 浹：浸润。此处指感化。
16. “二南”：指《诗经·国风》中的“《周南》、《召南》。”
17. 大其规：弘扬光大其章法。
18. 要其止：凸显其教化的目标。
19. 昌：兴盛，壮大。涵濡：浸润，浸渍。体：亲近，接近。
20. 枢机：本义为朝廷的机要部门及职位。此处引申为言行的主旨。
21. “修身及家”二句：出自《礼记·大学》：“古之欲明明德于天下者；先治其国；欲治其国者，先齐其家；欲齐其家者，先修其身；欲修其身者，先正其心；……心正而后身修，身修而后家齐，家齐而后国治，国治而后天下平。”反映了儒家一贯主张的修身、齐家、平天下的政治理想和精神成长秩序。
22. 悉次：悉数罗列。

【说明】

本文节录的几段文字，主要涉及以上前三个方面。值得注意的是，朱熹在《答陈体仁》中对诗、乐关系的论述，与前述郑樵对同一问题的看法截然不

同。朱熹从“诗言志，歌永言，声依永，律和声”的产生顺序中提出“志者诗之本，乐者诗之末”的主张，从而认为“乐乃为诗而作，非诗为乐而作”。总体上看，朱熹的音乐思想在主张中和、雅正方面，与传统儒家并无明显区别，而在凸显音乐的教化功能方面，则又更深一层。

第六节 大乐议 姜夔

【解题】

姜夔(约 1155—1221),南宋音乐家、词人,字尧章,号白石道人,又称姜白石。宋时饶州鄱阳(今江西鄱阳)人。幼年失去双亲,寄居姐家。成年后屡试不第,往来鄂、赣、皖、浙、苏之间,担任幕僚清客。晚年客死杭州。姜夔工诗词,善作曲,在乐律理论方面也自成一家。作有《白石道人歌曲》六卷,其中《扬州慢》、《鬲溪梅令》、《疏影》、《暗香》等十七首词曲,大多为姜夔创作。

绍兴大乐,多用大晟¹所造,有编钟、搏钟、景钟,有特磬、玉磬、编磬,三钟三磬未必相应。埙有大小,箫、篴、笛有长短,笙、竽之簧有厚薄,未必能合度。琴、瑟弦有缓急燥湿,轸有旋复,柱有进退,未必能合调。总众音而言之,金欲应石,石欲应丝,丝欲应竹,竹欲应匏,匏欲应土,而四金之音又欲应黄钟,不知其果应否。乐曲知以七律为一调,而未知度曲之义;知以一律配一字,而未知永言之旨。黄钟奏而声或林钟,林钟奏而声或太簇。七音之协四声,各有自然之理。今以平、入配重浊,以上、去配轻清,奏之多不谐协。

八音之中,琴、瑟尤难。琴必每调而改弦,瑟必每调而退柱,上下相生,其理至妙,知之者鲜。又琴、瑟声微,常见蔽于钟、磬、鼓、箫之声;匏、竹、土声长,而金石常不能以相待,往往考击失宜,消息未尽。至于歌诗,则一句而钟四击,一字而竽一吹,未协古人槁木贯珠之意²。况乐工苟焉占籍³,击钟磬者不知声,吹匏竹者不知穴,操琴瑟者不知弦。同奏则动手不均,迭奏则发声不属。比年人事不和,天时多忒,由大乐未有以格神人、召和气也。

宫为君、为父，商为臣、为子，宫商和则君臣父子和。徵为火，羽为水，南方火之位，北方水之宅，常使水声衰、火声盛，则可助南而抑北。宫为夫，徵为妇，商虽父宫，实徵之子，常以妇助夫、子助母，而后声成文。徵盛则宫唱而有和，商盛则徵有子而生生不穷，休祥不召而自至，灾害不祓⁴而自消。圣主方将讲礼郊见，愿诏求知音之士，考正太常之器，取所用乐曲，条理五音，槩括⁵四声，而使协和。然后品择乐工，其上者教以金、石、丝、竹、匏、土、歌诗之事，其次者教以戛、击、干、羽、四金之事，其下不可教者汰之。虽古乐未易遽复，而追还祖宗盛典，实在兹举。

其议雅俗乐高下不一，宜正权衡度量：

自尺律之法⁶亡于汉、魏，而十五等尺⁷杂出于隋、唐正律之外，有所谓倍四之器，银字、中管之号⁸。今大乐外有所谓下宫调，下宫调又有中管倍五者。有曰羌笛、孤笛，曰双韵、十四弦⁹，以意裁声，不合正律，繁数悲哀，弃其本根，失之太清；有曰夏笛、鹧鸪，曰胡卢琴、渤海琴，沉滞抑郁，腔调含糊，失之太浊。故闻其声者，性情荡于内，手足乱于外，《礼》所谓“慢易以犯节，流湎以忘本，广则容奸，狭则思欲”者也。家自为权衡，乡自为尺度，乃至于此。谓宜在上明示以好恶，凡作乐制器者，一以太常所用及文思¹⁰所颁为准。其他私为高下多寡者悉禁之，则斯民“顺帝之则”，而风俗可正。

其议古乐止用十二宫：

周六乐奏六律、歌六吕，惟十二宫也。“王大食，三侑。”注云：“朔日、月半。”随月用律，亦十二宫也。十二管各备五声，合六十声；五声成一调，故十二调。古人于十二宫又特重黄钟一宫而已。齐景公作《徵招》、《角招》¹¹之乐，师涓、师旷有清商、清角、清徵之操。汉、魏以来，燕乐或用之，雅乐未闻有以商、角、徵、羽为调者，惟迎气有五引而已，《隋书》云“梁、陈雅乐，并用宫声”是也。若郑译之八十

四调，出于苏祇婆之琵琶。大食、小食、般涉¹²者，胡语；《伊州》、《石州》、《甘州》、《婆罗门》者，胡曲；《绿腰》、《诞黄龙》、《新水调》者，华声而用胡乐之节奏。惟《瀛府》、《献仙音》谓之法曲，即唐之法部也。凡有催、袞¹³者，皆胡曲耳，法曲无是也。且其名八十四调者，其实则有黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射七律之宫、商、羽而已，于其中又阙太簇之商、羽焉。国朝大乐诸曲，多袭唐旧。窃谓以十二宫为雅乐，周制可举；以八十四调为宴乐，胡部不可杂。郊庙用乐，咸当以宫为曲，其间皇帝升降、盥洗之类，用黄钟者，群臣以太簇易之，此周人王用《王夏》、公用《骈夏》¹⁴之义也。

其议登歌当与奏乐相合：

《周官》歌奏，取阴阳相合之义。歌者，登歌、彻歌是也；奏者，金奏、下管是也。奏六律主乎阳，歌六吕主乎阴，声不同而德相合也，自唐以来始失之。故赵慎言云：“祭祀有下奏太簇、上歌黄钟，俱是阳律，既违礼经，抑乖会合。”今太常乐曲，奏夹钟者奏阴歌阳，其合宜歌无射，乃或歌大吕；奏函钟者奏阴歌阳，其合宜歌蕤宾，乃或歌应钟；奏黄钟者奏阳歌阴，其合宜歌大吕，乃杂歌夷则、夹钟、仲吕、无射矣。苟欲合天人之和，此所当改。

其议祀享惟登歌、彻豆当歌诗：

古之乐，或奏以金，或吹以管，或吹以笙，不必皆歌诗。周有《九夏》，钟师以钟鼓奏之，此所谓奏以金也。大祭祀登歌既毕，下管《象》、《武》¹⁵。管者，箫、篴、笛之属。《象》、《武》皆诗而吹其声，此所谓吹以管者也。周六笙诗，自《南陔》¹⁶皆有声而无其诗，笙师掌之以供祀飧，此所谓吹以笙者也。周升歌《清庙》，彻而歌《雍》诗，一大祀惟两歌诗。汉初，此制未改，迎神曰《嘉至》，皇帝入曰《永至》：皆有声无诗。至晋始失古制，既登歌有诗，夕牲有诗，飧神有诗，迎神、送神又有诗。隋、唐至今，诗歌愈富，乐无虚作。谓宜仿周制，除

登歌、彻歌外,繁文当删,以合于古。

其议作鼓吹曲以歌祖宗功德:

古者,祖宗有功德,必有诗歌,《七月》之陈王业是也。歌于军中,周之恺乐、恺歌¹⁷是也。汉有短箫铙歌之曲,凡二十二篇,军中谓之骑吹,其曲曰《战城南》、《圣人出》之类是也。魏因其声,制为《克官渡》等曲十有二篇;晋亦制为《征辽东》等曲二十篇;唐柳宗元亦尝作为铙歌十有二篇,述高祖、太宗功烈。我朝太祖、太宗平僭伪,一区宇;真宗一戎衣而却契丹;仁宗海涵春育,德如尧、舜;高宗再造大功,上俪祖宗。愿诏文学之臣,追述功业之盛,作为歌诗,使知乐者协以音律,领之太常,以播于天下。

(〔元〕脱脱等撰:《宋史》,中华书局1985年点校本)

【注释】

1. 大晟:北宋音乐机构“大晟府”的简称,掌管宫廷各种典礼音乐。存在时间为崇宁初年(1102)至宣和七年(1125)。
2. 意指唱歌休止时如枯树般寂然不动,音调进行时如珍珠般连绵不断。此处引申到所有音乐表演。
3. 苟焉:随意。占籍:占用太常寺乐籍名额。苟焉占籍,指乐工不知乐理,空有专业乐人的名号。
4. 祓:古代除灾祈福的仪式。此处指举行这样的仪式活动。
5. 槩括:也作“槩括(yǐn kuò)”、“隐括”,原指矫正竹木弯曲的工具,后引申为对原有文章内容、情节,加以修改。本文当指根据韵律进行唱词的组织配合,使之与音乐协和。
6. 尺律之法:古人按弦长或管长来制定音律,故称“尺律之法”。
7. 十五等尺:指十五种尺度规范。《隋书·律历志》将魏晋南北朝以至隋共十四个朝代的尺度长短,分为十五个等级,是为中国历代对尺度的记载详细之开端。
8. 倍四:古代吹奏乐器箏篥的一种,又称“倍四头管”。银字、中管:均为吹奏

乐器。其中“银字”通常认为即“银字笙簧”，管身镂刻以银字。清人徐养源《管色考》有专门考述。中管：杨荫浏先生认为是长度介于长簫、短簫之间一种吹奏乐器。

9. 双韵：一种小型的阮。十四弦：此处疑为十四弦箏。
10. 文思：即“文思院”，唐朝设置，五代两宋沿置，为掌管器物制作的机构，专供宫廷生活所需。
11. 《徵招》、《角招》：乐曲名。“招”通“韶”，舜时表演的乐舞。在古人的音乐观念中，宫、商、角、徵、羽五音和君、臣、民、事、物的社会生活五种内容相对应。因此，演奏《徵招》、《角招》，实际上是为了表达民事和合、天下太平的政治期望。
12. 大食、小食、般涉：唐宋燕乐二十八调的乐调名称。
13. 催、袞：古代音乐结构术语。催，利用鼓声来推动音乐发展，渲染情绪。袞，原为鼓和琵琶共享的技术手法，连续敲击或弹挑，后引申为持续进行的快速段落。
14. 《王夏》、《鹄(ào)夏》：古乐曲名。王出入时奏《王夏》，公出入时奏《鹄夏》。
15. 《象》、《武》：周代乐舞，均为武舞。其中《象》舞是贵族子弟用来学习射御技能的一种乐舞。
16. 《南陔》：古代笙诗篇名，有目无诗。
17. 恺乐、恺歌：周代军事胜利庆典时所奏的音乐，后用来泛称军乐。

【说明】

宋宁宗庆元三年(1197)，姜夔进献《大乐议》一卷，讨论古今乐制问题，提出整理宫廷音乐的意见，但未被采纳。《大乐议》原书已失传，仅在《宋史》中存有数百字。姜夔在《大乐议》中首先指出，当时社会“人事不和，天时多忒”的主要原因就在于宫廷雅乐未能承担起“格神人、召和气”的乐教任务来。随后，他提出了五种解决办法：统一律高及乐器制作标准；音乐只用十二个宫调；统一堂上歌唱与堂下奏乐的律高；简化歌诗的运用；倡议以鼓吹曲颂扬先祖功德。从中可以看出，姜夔对于雅乐的施用，主张追述祖制，使

其规范化。但他认为音乐能够决定社会兴衰,通过对音乐演出体制的调整和规范就能够教化人心,这种看法本身是传统的。这音乐理念与他在其自度曲创作所表现出的创造性是不相一致的。因此,我们应当辩证地看待其人其作。

第七节 文献通考·序 马端临

【解题】

马端临(1254—1330),宋末元初史学家。字贵与,饶州乐平(今江西乐平)人。马端临青年时博览群书,于宋末咸淳年间,考取漕试第一,并被荫补为承事郎。宋亡以后,马端临隐居不仕,以20余年的时间专心撰著《文献通考》。在编写方法上,其最大特点是将“文、献、注”作为全书内容的基本编撰原则,集中体现了他“会通因仍”的史学观念。在内容上,该书着重讨论历代典章制度。

《记》¹曰:“声音之道与政通矣,故审乐以知政。”盖言乐之正哇²,有关于时之理乱也。然自三代以后,号为历年多、施泽久而民安乐之者,汉唐与宋。汉莫盛于文景之时,然至孝武时,河间献王始献雅乐,天子下太乐官常存肄³之,岁时以备数,然不常御⁴,常御及郊庙皆非雅声,至哀帝时始罢郑声,用雅乐,而汉之运祚⁵且移于王莽矣。唐莫盛于贞观、开元之时,然所用者多教坊俗乐,太常阅⁶工人常肄习之,其不可教者乃习雅乐,然则其所谓乐者可知矣。宋莫盛于天圣、景祐之时,然当时胡瑗、李照、阮逸、范镇之徒,拳拳⁷以律吕未谐,声音未正为忧,而卒不克⁸更置,至政和时始制《大晟乐》⁹,自谓古雅,而宋之土宇且陷入女真矣。盖古者因乐以观政,而后世则方其发政施仁之时,未暇制乐,及其承平之后,纲纪法度皆已具举,敌国外患皆已销亡,君相他无所施为,学士大夫他无所论说,然后始及制乐,乐既成而政已秕¹⁰,国已衰矣。昔隋开皇中制乐,用何妥之说,而摈万宝常之议。及乐成,宝常听之,泫然曰:“乐声淫厉¹¹而衰,不久天下将尽。”噫!使当时一用宝

常之议,能救隋之亡乎?然宝常虽不能制乐以保隋之长存,而犹能听乐而知隋之必亡,其宿悟神解,亦有过人者。窃尝以为世之兴衰理乱固未必由乐,然若欲议乐,必如师旷、州鸠、万宝常、王令言之徒。其自得之妙,岂有法之可传者?而后之君子,乃欲强为议论,究律吕于黍之纵横¹²,求正哇于声之清浊;或证之以残缺断烂之简编、埋没销蚀之尺量,而自谓得之,何异刻舟、覆蕉、叩盘(槃)扞烛之为¹³愚?固不知其说也。

([清]高宗敕撰:《万有文库·十通》,商务印书馆,1936年版)

【注释】

1. 《记》:指《乐记》。此处文字出自《乐记·乐本篇》。
2. 乐之正哇:音乐的中正或鄙俗。哇:激越奔放。
3. 肄:练习,学习。
4. 常御:日常进献演奏。
5. 祚(zuò):福,常引申为某一封建王朝的统治国统。
6. 阅:总聚,汇集。
7. 拳拳:恳切,急切。
8. 克:能够。
9. 《大晟乐》:北宋宫廷于崇宁初年(约1102)设置了专掌音乐的机构大晟府,崇宁四年(1105)制作了新的音乐品种,名为《大晟乐》,属于雅乐性质。
10. 秕(bǐ):原意为不饱满的谷粒,常引申为政纪败坏。
11. 淫厉:放纵而激烈。
12. 究律吕于黍之纵横:通过不同的累黍方法来求得黄钟音高。
13. 刻舟、覆蕉、叩盘扞烛之为:分别代指三个成语故事:刻舟求剑、覆蕉寻鹿、扞烛叩盘,形容人们自以为是、妄听妄信。

【说明】

在本章所选的《文献通考·序》中,作者从两方面简要地表述了他对音

乐的看法。其一,认同儒家“声音之道,与政通矣”的经典乐教理念。其二,与其从听乐的角度判别政治的兴衰,不如从创作的角度出发,考察音乐自身的法则,对之进行深究细研。可以看出,马端临虽然在一定程度上承认儒家乐教理论,但他的主旨理念则在于凸显音乐艺术本身的特质,在封建社会的文人乐论中,体现出了不拘一格的艺术主张。

第八节 词源 张炎

【解题】

张炎(1248—1320?),南宋词人。字叔夏,号玉田,又号乐笑翁。临安(今浙江杭州)人。著有词集《山中白云》八卷。晚年作《词源》两卷,上卷主要讨论音律,包括五音相生、律生八十四调、古今谱字、管色应指字谱、律吕四犯、结声正讹、讴曲旨要等十四目;下卷包括音谱、拍眼、制曲、令曲、杂论等十五目。可以说,《词源》用相当大的篇幅讨论了词乐的问题,尤其在词作和曲调的关系上,着墨尤多。张炎认为,作词的关键在于“当以可歌者为工”,讲求协律可歌。他反对那种无法入乐演唱的词作,即便像他特别推崇的、精于音乐的词乐大家周邦彦,他也指出“美成(即周邦彦)负一代词名,所作之词浑厚和雅,善于融化诗句,而于音谱且间有未谐”。其强调词作协律的鲜明主张由此可见一斑。总体上看,张炎《词源》对艺术形式的完美性、感受性的追求和精辟见解,在当时乃至整个封建时期词人中也是不多见的。清代即有文人将张炎与姜夔并称,对其理论与创作推崇备至。

讴曲旨要

歌曲令曲四指匀¹,破近六均慢八均。
 官拍艳拍分轻重,七敲八指鞞²中清。
 大顿声长小顿促,小顿才断大顿续。
 大顿小住³当韵住,丁住无牵逢合六。
 慢近曲子顿不叠,歌飒连珠叠顿声。
 反掣⁴用时须急过,折拽悠悠带汉音。
 顿前顿后有敲指,声拖字拽⁵疾为胜。
 抗声特起直须高,抗与小顿皆一指。
 腔平字侧莫参商,先须道字后还腔。

字少声多难过去，助以余音始绕梁。
 忙中取气急不乱，停声待拍慢不断。
 好处大取气流连，拘则少入气转换。
 哩字引浊啰字清，住乃哩啰顿唌吟。
 大头花拍居第五，叠头艳拍在前存。
 举末轻圆无磊块，清浊高下紫绀比。
 若无含韵强抑扬，即为叫曲念曲矣。

（卷上）

古之乐章、乐府、乐歌、乐曲，皆出于雅正。粤⁶自隋唐以来，声诗间为长短句，至唐人则有《尊前》、《花间》集，迄于崇宁立大晟府，命周美成⁷诸人讨论古音，审定古调。沦落之后，少得存者。由此八十四调之声稍传，而美成诸人又复增演慢曲、引、近，或移宫换羽，为三犯、四犯之曲，按月律为之，其曲遂繁。美成负一代词名，所作之词浑厚和雅，善于融化诗句，而于音谱，且间有未谐，可见其难矣。
 （卷下）

音 谱

词以协音为先。音者何？谱是也。古人按律制谱，以词定声。此正“声依永、律和声”之遗意。有法曲，有五十四大曲，有慢曲。若曰法曲，则以倍四头管品之（原注：即筚篥也），其声清越；大曲则以倍六头管品之，其声流美，即歌者所谓曲破。如《望瀛》，如《献仙音》，乃法曲，其源自唐来；如《六么》，如《降黄龙》，乃大曲，唐时鲜有闻。法曲有散序、歌头，音声近古，大曲有所不及。若大曲亦有歌者，有谱而无曲，片数与法曲相上下，其说亦在歌者称停紧慢，调停音节，方为绝唱。惟慢曲、引、近则不同，名曰小唱，须得声字清圆，以哑筚篥合之，其音甚正，箫则弗及也。慢曲不过百余字，中间抑扬

高下，丁抗掣拽，有大顿、小顿、大住、小住、打、搯等字，真所谓“上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠”之语，斯为难矣。（卷下）

拍 眼

法曲、大曲、慢曲之次，引、近辅之，皆定拍眼。盖一曲有一曲之谱，一均有一均之拍，若停声待拍，方合乐曲之节。所以众部乐中用拍板，名曰“齐乐”，又曰“乐句”，即此论也。《南唐书》云：王感化善歌讴，声振林木，系之乐部，为歌板色。后之乐棚前，用歌板色二人，声与乐声相应，拍与乐拍相合。“按拍”二字，其来亦古。所以舞法曲、大曲者，必须以指尖应节，俟拍然后转步，欲合均数故也。法曲之拍，与大曲相类，每片不同，其声字疾徐，拍以应之。如大曲《降黄龙》花十六，当用十六拍。前袞、中袞，六字一拍，要停声待拍，取气取巧。煞袞则三字一拍，盖其曲将终也。至曲尾数句，使声字悠扬，有不忍绝响之意，似余音绕梁为佳。惟法曲散序无拍，至歌头始拍。若唱法曲、大曲、慢曲，当以手拍。缠令，则用拍板。嘌吟、说唱、诸公（宫）调，则用手调儿，亦旧工耳（原注：此句似有误字）。慢曲有大头曲、叠头曲，有打前拍，打后拍。拍有前九后十一，内有四艳拍；引、近则用六均拍，外有序子，与法曲散序、中序不同。法曲之序一片，正合均拍。俗传序子四片，其拍颇碎，故缠令多用之，绳以慢曲八均之拍不可，又非慢二急三，拍与《三台》相类也。曲之大小，皆合均声，岂得无拍？歌者或敛袖，或掩扇，殊亦可哂。唱曲苟不按拍，取气决是不均，必无节奏。是非习于音者不知也。（卷下）

〔宋〕张炎著：《词源》，中华书局1991年据知不足斋本排印）

【注释】

1. 搯(kèn)匀：指把握得恰到好处。

2. 𪔐(sǔ): 飘忽的样子。
3. 住: 即“住字”, 乐曲的结束音。
4. 掣: 时值符号, 某字后有“掣”声, 则该字时值减半。
5. 拽(yè): 拉, 拖。
6. 粤: 用于句首, 为发语词。相当于“曰”。
7. 周美成: 北宋词人周邦彦。

【说明】

本章选取的三篇文章, 除涉及词作协律的大致主张外, 主要介绍了张炎对于词乐演唱与创作的种种经验之谈。特别是《讴曲旨要》中所提出的“腔平字侧莫参商, 先须道字后还腔”等有关歌唱咬字、唱法的见解, 极富创见, 对后世“字正腔圆”理论的形成, 具有明显的启示作用。此外, 在中国历代乐论大多侧重记述音乐的历史沿革、律吕制度、社会功用或美学价值的撰著背景之下, 张炎的《词源》特别重视音乐表演理论及形态构成, 这是非常难能可贵的。

第九节 琴律发微 陈敏子

【解题】

陈敏子，生卒年无考，活动年代在元代延祐（1314—1320）年间。《琴律发微》是其主要的音乐著作，其中包括制曲通论、制曲凡例与起调毕曲等部分。

制曲通论

乐有曲，微（非）曲蔑¹以为乐。《扶来》、《立本》²之属，邈不可稽。四代之盛，吴公子札得观于鲁，顾其曲犹在也。嬴氏变更，古乐沦废。八音之丝为琴瑟，瑟制已非古，琴幸获传。夫琴，其法度旨趣尤邃密，圣人所嘉尚³也。琴曲后世得与知者，肇于歌《南风》，千古之远，稍诵其诗，即有虞氏之心，一天地化育之心可见矣，矧⁴当时日涵泳其德音者手（乎）？风、雅、颂，被之弦歌，即曲也。皆缘辞而寓意于声，如《文王操》。《太山》、《流水》，则类皆于声而求意，所尚初不在辞也。汉晋以来，固有为乐府辞韵于弦者，然意在声为多，或写其境，或见其情，或象其事，所取非一，而皆寄之声。后亦有实亡所得，妄加之名，为街衢⁵讨者，斯亦不足算也已。且声在天地间，霄汉之籁，生岩谷之响，雷霆之迅烈，涛浪之舂撞，万窍之阴号，三春之和应，与夫物之飞潜动植，人之喜怒哀乐，凡所以发而为声者，洪纤高下，变化无尽，琴皆有之。唯明知之士，能取琴之所有，以著其妙，是岂造次⁶所可为者？姑以琴之为曲，举其气象之大概，善之至者，莫如中和。体用弗违乎天，则未易言也。其次若冲澹、浑厚、正大、良易、豪毅、清越、明丽、缜栗、简洁、朴古、愤激、哀怨、峭直、奇拔，各具一体，能不逾于正乃善。若夫为艳媚、纤巧、嚙烦、趋逼、琐杂、疏脱、

惰慢、失伦者，徒堕其心志，君子所不愿闻也。

古初制律，所以定声，文之以五声，所以为曲，岂徇欲任意为之？《乐记》曰：“凡音之起，由人心生。……声成文，谓之音。”人心不正，斯为憺憺之音⁷矣。是故凡制曲者，不可以违于律。朱文公《琴律》曰：“七徽为正声，七徽之左气厚身长，声和节缓。”又曰：“三宫之位，左阳而右阴，意可见矣。”徐氏曰：“务在守律象音（者），一调五音，各音自为主，使主常胜客，不至侵犯他调，驳乱音声，斯为善矣。”后之有志于音律者，详究先儒之说，参诸圣贤之心，庶不袭乎桑间濮上之遗而无负其所学也。

（《续修四库全书》影印明万历十八年刻蒋克谦《琴书大全》本）

【注释】

1. 曲蔑：弯曲竹片进行吹奏。
2. 《扶来》、《立本》：相传为伏羲时的音乐。
3. 嘉尚：赞美，赞许。
4. 矧(shěn)：况且，何况。
5. 鬻(yù)：售卖。此处指卖唱求生。
6. 造次：轻易。
7. 憺憺(zhān chì)之音：不和谐、烦乱的声音。

制曲凡例

凡以某律为宫，虽于其四声各为调，然皆本宫所统，皆以宫声为主调。故调中必有宫声，若无宫声，则何以辨其为某宫之四声也？且如黄钟为宫，虽林钟为徵调，曲首尾皆用徵，其曲中却须有黄钟宫声隐然为曲调之主，不然何以为黄钟宫之徵调曲也？他律为宫皆仿此。或谓：且如三弦，以仲吕为宫，无射三弦亦仲吕，其律既同，何以为徵？盖无射紧五弦一律为宫，则其五声之高下次第自不同矣；三弦虽同是仲吕，不得以为宫矣。或又谓：既五弦分为五声，何至

无宫？是又不然。调中固有无散弦宫声者矣，悦使按泛皆无之，何以成调？

凡以某律为此宫此调，又为别宫别调，其律既同，其声亦同，何以以为某调某调之异，如仲吕宫以黄钟为徵，无射宫又以黄钟为商之类？盖黄钟之声虽同，而于各宫，弦法既异，其为调声韵转换处，先后自有不同者矣。推此，他宫律调皆可见矣。

凡制调引曲，其第一声皆合用本律声，然古今所制多杂用本宫诸律声，亦无不可。但至于调引曲之毕，其末声却皆止是用本律之声，无用他声者。其所用之声无拘，散、按、泛三者皆可。盖散声为五声之正，六七为清声，按声是平声，及应声并泛声，皆与散声同故耳。

凡制词引曲，各随十二律为宫，用其所统五律为五声，十二律所统各自不同。且如黄钟为宫，所统者黄、太、姑、林、南五律为五声；大吕为宫，所统者大、父、仲、夷、无五律为五声。他律之所统不同皆然。既取五弦散声应五律，为宫、商、角、徵、羽，六七即一二弦清声，其按泛，亦皆取应前五律散声相同者为正律，其有在五律之外者，虽或备旁取应声以成曲，然终不得其正矣。至于变宫、变徵，按泛皆有，亦间得之，然用时终少。众乐惟有五声二变及清声而已。琴则于正律清声之外，又有按泛及十三徽内上下，节目甚多，此为加于众乐者。故其声数之变，有出于五者之外，然其委折归宿，所以为调，不过五声而已。若能惟守五律散、按、泛正声，其余杂声并不犯，则尤为纯粹。

凡制曲，每段给（结）处一声，合用本律。最末后一段，必有人调泛声结其泛声之上。散按之声结段处，亦合用本律，不可谓泛声毕处用本律，而于散按毕处遂略之也。

凡制曲，其结末归调处，各随其曲所尚何如，若曲尚雅淡，则当

用正中声毕，在十徽左右；若曲尚清和，则当用半声毕，在七徽左右；若曲尚峭急，则当用半半声毕，在六徽左右。大要在此三节。听雅淡之音者，意多深远；听清和之音者，意多快乐；听峭急之音者，意多悲感（戚）。君子操音制曲，其必知所尚矣。

凡历数弦，若遇当应律处，即合以末声为律。且如拂一至七，便以七弦声为律；袞七至一，便以一弦声为律，不问其余诸弦也。

凡对按搯起处当应律，则于搯起后取名指按声为律。

凡制曲，归调处各随其所尚，然文公谓六徽以后用之为少，俗曲繁声，亦或有取，非所宜听。是盖所尚者雅淡，而责在于正中声也，但曲有诸体，兴趣不同，亦惟不失其正斯可矣。

凡制曲，一调有五音，迭为主客。若以甲为主，则乙为客；乙为主，则甲为客矣。以主声倡之于首，则音调有统纪；以主声收之于尾，则音调有归宿。若无主声倡之，则调尾主声孤立无相照应者，而脉络亦不贯矣。或曰：前已谓第一声多杂用本宫诸律声亦无不可矣，今说又不然，何也？盖今所谓倡之于有（首）者，谓其首段结声处应合本律，非谓第一句第一声也。试征之《玉谱》可见矣。

凡制曲，散按声相间用清以泛声，徐氏谓得中道，一偏则非所宜也。

凡制曲，先定以某宫某律为调，其起毕及段落处守律为正；其中间断句与一句之中，各有唤有应，有间歇，有单声、比声，委曲转换，韵度殊异。其要当会之于心，应之于耳，各随所制，视其归宿何如，无致自相乖悖，违于调律，斯得之矣。

凡制曲，毕调处多叠声，如宫宫、徵徵之类，起调处却无定。其每句中间及句末，虽均有高下婉转，而声则同，皆无所拘，但顾其唤与应处，终归于律为善。

凡制曲，其声韵或向高，或向沉。如散弦自外入内为向高，自内

出外为向沉；呼唤引上为向高，应答注下为向沉。又有向高者以高应，向沉者以沉应。一高一沉，变态不一，当以意会可也。

凡一曲，中间必有忽焉转易其音调者，盖取其声韵之变，最为奇妙；若但一顺去，无足取者矣。然所谓转易处，亦不出于本宫之五声，亦须随即婉转归于主调方可，若一向转将去，则又与主调差殊矣。

凡制曲，例不可违十二律五声。其数亦定，及经纬之以成文，变化无尽，乐和奏雅，百世有之，是犹弈（奕）之数，纵横仅十有九耳，仙翁智人不能穷其算，奇筹妙著，日新又新。会此，则制曲真例，又有在于凡例之外而罔可违者，岂围说所能该备？当自得之可也。

起调毕曲

或问：十二宫六十调制曲起毕之说何如？古书中及五声十二律还相为宫为六十调者虽多，独于制曲起毕之说鲜及之。惟西山蔡氏按《经子注疏》定十二律还相为宫作六十调图，其说曰：黄钟宫至夹钟羽，并用黄钟起调，黄钟毕曲。循序以及，应钟宫至大（太）簇羽，并用应钟起调，应钟毕曲。由是观之，则起调毕曲皆须用本律。但琴家于起调多无定准。且如仲吕宫贺若诸段毕，皆用中十勾一，是为宫；至于起，用名十一打三，则为角，非本律矣。若此之类不一。甚至五调开指，有例以散挑七起，为羽清声，岂有诸调各异，而皆以羽声起者乎？以此见得皆无定准。至于徐氏二十五调引，其毕曲皆是本律声，乃若起调，则或用本宫宫声，或用本律，或用本律所生之律，如宫调而用徵起之类；或用循弦以次声，如本调是徵，而用羽起之类；四者之外，亦有用者。然则五声皆可起调，不特从来琴家为然也。制曲之际险，毕曲定须用本律声，其起调则惟当求其声韵之宜何如耳。虽然，以正理论之，起毕为本调诸声纲领，要必遵蔡氏起调

毕曲皆用本律者为是也。

【说明】

陈敏子在《制曲通论》中首先生动地描绘了古琴曲的丰富表现力,并指出最上乘的琴曲,一定符合“中和”的审美标准,接下来,作者笔锋一转,引出正题:“凡制曲者,不可以违于律”,“有志于音律者,(须)详究先儒之说,参诸圣贤之心,庶不袭乎桑间濮上之遗,而无负其所学”。陈敏子认为若想表现出琴曲的高超艺术感染力,必须深入钻研音乐创作的法则。这一主张在《制曲凡例》和《起调毕曲》中有更为具体的论述。例如,陈敏子认为,“以主声倡之于首,则音调有统纪;以主声收之于尾,则音调有归宿。若无主声倡之,则调尾主声孤立无相照应者,而脉络亦不贯矣”,他主张在主音作为一曲宫调的统率音级的前提下,曲调进行应有更多的变化,即所谓“有唤,有应,有间歇,有单声、比声”等等。而在讨论转调时,陈敏子仍然强调主调的主导地位,认为在转调过程中,不能超出本宫五声,经过曲折变化之后,乐曲应当回到主调。陈敏子对于琴曲创作中主音、主调地位的重视,对当时的琴曲创作有具体深入的指导意义。

第十节 唱论 燕南芝庵

【解题】

燕南芝庵，姓名、生卒年不详，初步认为是元至正（1341—1361）以前之人。《唱论》，成书于元至正年间，全文1800余字，27节，是戏曲史上第一篇全面论述戏曲演唱的声乐论著。《唱论》内容最引人注目之处主要在声乐美学、演唱方法与技巧、演唱分类及“宫调声情”四个方面。

三教¹所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。

大忌郑卫之淫声²。续雅乐³之后，丝不如竹，竹不如肉，以其近之也⁴。又云：取来歌里唱，胜向笛中吹。近出所谓大乐：苏小小《蝶恋花》、邓千江《望海潮》、苏东坡《念奴娇》、辛弃疾《摸鱼子》、晏叔原《鹧鸪天》、柳耆卿《雨霖铃》、吴彦高《春草碧》、朱淑真《生查子》、蔡伯坚《石州慢》、张子野《天仙子》也。（略）

歌之格调：抑扬顿挫，顶叠垛换，萦纤牵结，敦拖呜咽，推题丸转，捶欠遏透⁵。

歌之节奏：停声，待拍，偷吹，拽棒，字真，句笃，依腔，贴调⁶。

凡歌一声，声有四节：起末，过度，搵簪，擷落⁷。

凡歌一句，声韵有一声平，一声背，一声圆。声要圆熟，腔要彻满⁸。

凡一曲中，各有其声：变声，敦声，机声，啜声，困声，三过声；有偷气，取气，换气，歇气，就气；爱者有一口气⁹。

歌声变件，有：慢，滚，序，引，三台，破子，遍子，擷落，实催¹⁰，全篇。尾声¹¹，有：赚煞，随煞，隔煞，羯煞，本调煞，拐子煞，三煞，七煞¹²。

成文章曰“乐府”，有尾声名“套数”，时行小令唤“叶儿”。套数当有乐府气味，乐府不可似套数。街市小令，唱尖歌倩意¹³。

凡唱曲之门户，有：小唱，寸唱，慢唱，坛唱，步虚，道情，撒炼，带烦，瓢叫¹⁴。

凡唱曲所唱题目，有曲情，铁骑，故事，采莲，击壤，叩角，结席，添寿；有宫词，禾词，花词，汤词，酒词，灯词；有江景，雪景，夏景，冬景，秋景，春景；有凯歌，棹歌，渔歌，挽歌，楚歌，杵歌¹⁵。

凡歌之所：桃花扇，竹叶樽，柳枝词，桃叶怨，尧民鼓腹，壮士击节，牛僮马仆，间阎女子，天涯游客，洞里仙人，闺中怨女，江边商妇，场上少年，阆阆优伶，华屋兰堂，衣冠文会，小楼狭阁，月馆风亭，雨窗雪屋，柳外花前¹⁶。

大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共计十七宫调¹⁷：

仙吕调唱，清新绵邈。南吕宫唱，感叹伤悲。中吕宫唱，高下闪赚。黄钟宫唱，富贵缠绵。正宫唱，惆怅雄壮。道宫唱，飘逸清幽。大石唱，风流酝藉。小石唱，旖旎妩媚。高平唱，条物淠淠。般涉唱，拾掇坑堑。歇指唱，急并虚歇。商角唱，悲伤宛转。双调唱，健捷激袅。商调唱，凄怆怨慕。角调唱，呜咽悠扬。宫调唱，典雅沉重。越调唱，陶写冷笑¹⁸。

有子母调¹⁹，有姑舅兄弟，有字多声少，有声多字少，所谓一串骊珠也。比如仙吕《点绛唇》、大石《青杏儿》、人唤作杀唱的刽子。

有爱唱的，有学唱的，有能唱的，有会唱的，有高不揭、低不咽。有排字儿，打截儿，放褙儿，唱意儿。有明褙儿，暗褙儿，长褙儿，短褙儿，醉褙儿²⁰。

一曲入数调者，如：《啄木儿》、《女冠子》、《抛球乐》、《斗鹤鹑》、《黄莺儿》、《金盏儿》类也。

凡唱曲有地所。东平唱《木兰花慢》，大名唱《摸鱼子》，南京唱

《生查子》，彰德唱《木斛沙》，陕西唱《阳关三叠》、《黑漆弩》²¹。

凡歌之所忌：子弟不唱作家歌，浪子不唱及时曲；男不唱艳词，女不唱雄曲；南人不曲，北人不歌²²。

凡人声音不等，各有所长。有川噪，有堂声，背合破箫管。有唱得雄壮的，失之村沙。唱得蕴拭的，失之乜斜。唱得轻巧的，失之闲贱。唱得本分的，失之老实。唱得用意的，失之穿凿。唱得打诨的，失之本调²³。

凡歌节病，有唱得困的，灰的，涎的，叫的，大的。有乐官声，撒钱声，拽锯声，猫叫声。不入耳，不着人，不撒腔，不入调，工夫少，遍数少，步力少，官场少，字样讹，文理差，无丛林，无传授。噪拗。劣调。落架。漏气²⁴。

有唱声病：散散，焦焦；干干，冽冽；哑哑，嘎嘎；尖尖，低低；雌雌，雄雄；短短，憨憨；浊浊，赳赳²⁵。有：格嗓，囊鼻，摇头，歪口，合眼，张口，撮唇，撇口，昂头，咳嗽。

凡添字节²⁶病：则他，兀那，是他家，俺子道，我不见，兀的，不呢。一条了，唇撒了；一片了，团圞了；破孩了；茄子了。

先唱的金门社，押班的舞对砣²⁷。

词山曲海，千生万熟。三千小令，四十大曲。

（中国戏剧研究院编：《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1960 年版）

【注释】

1. 三教：自东汉以后，“三教”一般指儒教、道教、佛教。
2. 郑卫之淫声：郑、卫指今河南省新郑、卫辉、滑县一带。春秋战国时期，在“礼崩乐坏”的大背景下，多有对“郑声淫”的论述。此处指歌唱中宜少杂淫靡之曲。
3. 雅乐：一般泛指中国古代宫廷祭祀、朝会议礼中使用的典礼音乐，其特点是

“雅正”。

4. 丝不如竹,竹不如肉,以其近之也:语本唐房玄龄《晋书·孟嘉传》:桓温问:“听伎,丝不如竹,竹不如肉,何也?”孟嘉答曰:“渐近自然。”此句与“取来歌中唱,胜向笛中吹”同理。
5. “歌之格调”等:格律和声调。“顶叠垛换,萦纤牵结,敦拖呜咽,推题九转,捶欠遏透”因不见其他记载,当为元代歌唱者的术语,周贻白对其考证最详,也最为公允。顶:一腔顶着一腔。叠:有“迭韵”,“迭字”,“迭句”之分,“迭韵”必须口齿清楚,“迭字”必须上下分明,“迭句”则必须前后呼应。垛:使“垛字”、“垛句”唱来动听。换:换气。萦纤:回旋曲折。牵结:牵引使相结合。敦:发音落声厚实。拖:拖腔。呜咽:悲泣之声。推题:尊题。九转:字音圆润。捶欠遏透:炼气、吸气、高亢、圆熟。
6. “偷吹,拽棒”等:均指伴奏与歌唱的关系,前者指伴奏的短暂停顿,后者指鼓板与歌唱相谐调。字真,句笃:字词无误,句意、句逗明确。依腔,贴调:腔词相顺,调高适合。
7. “起末,过度”等:起末:开始与结束。过度,宋沈括《梦溪笔谈》:“古之善歌者……当使字字举本皆轻圆,悉融入声中,令转换处无磊块。此谓声中无字,古人谓之如贯珠,今谓之善过度是也。”温簪:周贻白释为“按拍插腔”。
8. 声韵、彻满:出声落韵。彻满,圆熟,满弓满调。
9. “敦声,机声,喏声”等:敦声,顿声。机声,腭声。喏声,一说为犬声,一说为昵昵之声。三过声:连续转变时的过渡。取气:吸气。
10. “歌声变件”句:变体,变格,意为各种变化形式。慢:速度、板式改变而全曲变慢的一种变体。引:大套的首支乐曲,作用近于“序”。破子:柔声婉转。遍子:摘遍(用其大曲中之一段或数段)。
11. “全篇。尾声”:校为“全篇尾声”,指各种尾声。
12. “赚煞,随煞,隔煞”等:煞,即结尾,赚煞指以“唱赚”来煞尾。随煞,随前曲声调而煞尾。隔煞,用于两套之间的隔尾。本调煞:在双调联套中,用本调煞尾。三煞:用三支曲调渐次煞尾。
13. 尖歌倩意:尖新的声调与造意之美。

14. “坛唱,步虚”等:步虚,道士诵经声调。
15. “凡唱曲所唱题目”句:这里指歌词的内容分类。曲情:一说为“盖指军人行伍之歌。一说为“元代散曲多以‘闺怨’、‘闺思’为题,‘曲情’当有‘闺情’之意”。铁骑:金戈铁马,国家兴亡类。击壤:相传尧时,有老人击壤而歌曰:“日出而作,日入而息,凿井而饮,耕田而食,率力于我何有哉?”后成为歌颂盛世太平的典故。故“击壤”是为颂歌类歌曲。叩角:牧歌类歌曲。宫词:宫廷生活题材类歌曲。禾词:农事、农村生活类歌曲。汤词:疑指送茶类歌曲。灯词:元宵灯节类歌曲。棹:船夫。杵歌:夯歌。
16. “歌之所”句:指常见歌中主题、歌唱者及适宜环境。闾阎:乡村,引申为平民。闾阖(huán hūi):街市,都市。
17. “大凡声音,各应于律吕”句:指六律、六吕,也泛指乐律、音律。六宫十一调,共计十七宫调:唐宋期间的“燕乐二十八调”,发展至元时,存“六宫十一调”或曰“十七调”,是由六均中不等的宫、商、羽、角四调构成。具体包括六种宫调:正宫,中吕宫,道宫,南吕宫,仙吕宫,黄钟宫;六种商调:大石调,双调,小石调,歇指调,商调,越调;三种羽调:般涉调,高平调,仙吕调;一种角调:商调;另有不详的角调,共十七调。此时的调高意义已渐失,而具“宫调声情”之意。
18. “仙吕调唱,清新绵邈”等:此处十七宫调的说法,在《中原音韵》、《阳春白雪》、《缀耕录》、《太和正音谱》、《曲律》均有引用。
19. 子母调:北曲的一种套曲形式,它的特点是除引子尾声之外,基本上由两支曲牌交互循环构成,来自宋代缠达。例如《正宫·端正好》,结构为:端正好→滚绣球→倘秀才→滚绣球→倘秀才→滚绣球→倘秀才→滚绣球→倘秀才→滚绣球→倘秀才→煞尾。骊珠:宝珠,引申为圆润美妙之意。
20. “有高不揭、低不咽”等:揭:声音高亢。咽:低沉的声音。排字儿:演唱枯燥无味。截:切断,阻也,“打截儿”指歌唱时断时续,不连贯。褙(kèn):也写作“根”,指上衣在腋下的接缝部分。唱意儿:声音仅可达意,无精彩之处。
21. “东平唱《木兰花慢》”等:东平:今山东东平县。大名:今河北大名县。彰德:今河南安阳。

22. “凡歌之所忌”句：子弟：宋元俗主，指嫖客。作家：制曲填词的文人。浪子：游戏歌场的风流少年。及时曲：歌咏时事的新曲。艳词：描写女性的香艳之词。雄曲：文词悲壮、声调激昂之曲。南人不曲，北人不歌：南方人不唱北曲，北方人不唱南歌。
23. “有川噪，有堂声”等：川噪：清润通透的噪音。堂声：洪亮厚实的噪音。背合破箫管：校为“皆合被箫管”，指川噪、堂噪皆宜于乐器伴奏。村沙：粗野，土气。蕴拭：歌唱含蓄干净。乜斜：倦怠无力，提不起精神。穿凿：做作。
24. “有唱得困的”等：困：困倦无神。灰：暗淡无色。涎：拖沓、不干净。乐官：掌管音乐的官吏，“乐官声”，意指照本宣科而无其深义的歌唱。官场：公众场合。丛林：众僧聚居修道念佛的地方，这里借指歌唱团体。噪拗：声音不搭调。落架：在歌曲的骨干位置不得要领。
25. “有唱声病”句：焦焦：声音焦枯，无韵味。冽冽：声音单薄，不厚实。嘎嘎：声音短促，无气息。趑趑：声音不平稳。
26. “添字节”：周贻白释作“（添字）实为元代散曲或剧曲的所谓‘衬字’，原足为病，但如果用得恰当，可能使曲文都不通顺了。”
27. “金门社”等：当为歌唱的社团组织。押班：朝会时的领班，这里指压轴戏。

【说明】

“道家唱情，僧家唱性，儒家唱理”和“丝不如竹，竹不如肉”之说，是《唱论》中最为明确的曲唱美学思想表达。儒释道对中国传统文化均有深远影响，其思想渗透在中国传统文化的各个层面，“唱情”、“唱性”与“唱理”则是对各家思想的艺术化表达。而文中“丝不如竹，竹不如肉”则是一种崇尚自然之美的主张，顺应了自“丝”到“竹”再到“肉”的“渐近自然”之理，更是肉声胜于器声的审美追求。《唱论》中的歌唱方法与技巧，涉及格调，节奏，声节，声韵，各类变声，气息运用方法，这些是《唱论》中的核心内容，对今天的戏曲演唱依然有极高的借鉴意义。对歌唱所作的各种分类，是《唱论》中又一重要内容。包括唱曲流派，所唱题目，歌之所忌，声音特点，唱歌之场所的分类。这些分类虽非具有严密的逻辑体系，但从杂多的类目就可见当时演唱

之繁盛。“十七宫调”特点的总结,是最早、最完整的“宫调声情”总结,它对各宫调在感情色彩上的不同特点作了文学性的一般概括,对唱曲者与作曲者都有一定的参考价值。此说在同世及后世如《中原音韵》、《辍耕录》、《曲律》、《太和正音谱》、《梨园原》、《顾误录》等论著中均被引用。同时“十七宫调”对宫调调性色彩的描述开启了古代曲学中对曲调与曲情相吻的阐述。《唱论》内容虽丰富,但文字过于简略,多用当时的方言和术语,词义难懂,个别地方还待进一步考证其确切含义。

第六章 明清乐论

导论

第一节 传习录 王守仁

第二节 杏庄太音补遗序 萧鸾

第三节 南词叙录 徐渭

第四节 曲律 魏良辅

第五节 曲律 王骥德

第六节 度曲须知·收音问答 沈宠绥

第七节 溪山琴况 徐上瀛

第八节 山歌序 冯梦龙

第九节 闲情偶寄·演习部 李渔

第十节 明史·乐志 张廷玉等

第十一节 乐府传声 徐大椿

第十二节 顾误录·度曲八法 王德晖、徐沅澂

导 论

对中国传统音乐无论如何分类,都无法排除戏曲音乐。然而,现今“乐论选”类著作却很难有“戏曲音乐”的合适“席位”,有涉及者也着力在戏曲溯源、宫调等。其他学界辑选“剧论”、“曲学”类的著作,或者偏重文学资料,或“一网打尽”而缺乏内在逻辑。从文词剧本角度看,多个剧种可通用同一题材内容,但却从来都不会通用一种音乐。单纯从音乐角度看,戏曲音乐是中国传统音乐五种分类之一种,它不仅是戏曲的重要组成部分,更是区分不同剧种的主要标志。“各种剧种的差别,是剧本、表演、音乐和舞台美术等多种因素综合的结果,音乐的差别则起着重要作用。”^①因此,以“戏曲音乐”为线索,将历代曲论中相关史料进行辑录,对音乐界,还是戏曲界都有深远意义。

“戏曲音乐的构成,包括声乐方面的唱腔和念白,器乐文武场面的伴奏和各种过场音乐等。”^②另一方面,就戏曲音乐本身而言,它是在广泛吸取了民间歌曲、唐宋大曲以及诸宫调等说唱艺术的基础之上逐步发展而成的。如果要入选“源头”性资料,则繁杂难辨。鉴于此,选文以最早全面论述北曲演唱的《唱论》为始,并以演唱理论为主要线索,兼及伴奏、宾白、宫调、曲牌、板式等。以此观之,自宋元以来,戏曲音乐相关论述可分为三个阶段:一是以燕南芝庵《唱论》为代表的声乐演唱时期,二是以王骥德《曲律》为代表的全面论述期,三是以李渔《闲情偶寄》为代表的舞台搬演时期。

就戏曲演唱理论而言,元燕南芝庵《唱论》中对演奏格调、节奏、声节、声韵、各类变声、气息运用等方面的阐述及崇尚肉声的审美倾向,对后世有极大的影响,尤其是对“十七宫调”的声情特点总结,更被后世众多曲家所重视并引录。虽然《唱论》是针对北曲而言的,但“有些部分,仍可与舞台扮演资为联系……甚至对于现在某些歌唱的声调,还可资作借鉴”^③。王骥德最有

① 中国艺术研究院音乐研究所编:《民族音乐概论》,北京:人民音乐出版社1964年版,第181页。

② 中国艺术研究院音乐研究所编:《民族音乐概论》,北京:人民音乐出版社1964年版,第187页。

③ 周贻白辑释:《戏曲演唱论著辑释》,北京:中国戏剧出版社1962年版,第1—2页。

价值的曲唱理论在“乐之筐格在曲，而色泽在唱”的主张。而南曲最具经验价值的论述，则是魏良辅在《曲律》中对“字”、“腔”、“板”说明，尤其是“三绝”要求（字清为一绝，腔纯为二绝，板正为三绝），此为正为后世“腔词关系”之开端。李渔是集元明两代曲论之大成者，《李笠翁曲话》是继往开来的戏曲理论之作，包括创作、表演、演唱、化妆、教育等，在唱曲方面，他继承了沈宠绥、魏良辅等人“出字”、“收音”、“字清”、“理趣”的理论，提出“调熟字音”和“字忌模糊”的要求。就字、腔、板、曲情、曲调等方方面面作了深入阐述。徐大椿作为一代名医和戏曲家，继承并发展了前世的所有演唱理论，以《乐府传声》奠定了最具系统性、最为详备的唱论理论的基础。

就乐器伴奏方面来看，虽然“它除了用作唱腔的伴奏之外，还用以配合舞台的动作与戏剧情节的进展，对调剂舞台节奏、渲染情节气氛以及一出戏的结构统一和完整性起着重要的作用，特别是打击乐器的运用有着不可忽视的意义”^①。但在历代曲论中始终是较少涉及的内容，最具代表性的是李渔在《闲情偶寄》中“锣鼓忌杂”与“吹合宜低”的主张。

曲白被曲家所重视，自臧懋循“不欲多”，王骥德“诸戏曲之工者，白未必佳，其难不下于曲”，至李渔“当与曲文等视”，是其价值观的重大变化。李渔以“高低抑扬”与“缓急顿挫”为题，指出了宾白中的正字与衬字在高低、长短上的差别，连断句的一般规律，还提供了授徒的“简便可行之法”。而落在操作层面的具体主张，则属弃儒习艺的乾嘉人士黄幡绰（黄幡绰）在《梨园原》中“曲白六要”（音韵、句读、文义、典故、五声、尖团）的说法。

宫调问题散见于历代乐律学论著，戏曲音乐中的“宫调”包含“限定某曲当用某管色”（吴梅《顾曲麈谈·论宫调》）与“宫调声情”（即曲调的基本感情色彩）两层意思。南曲宫调相对自由，因此讨论南曲宫调问题的文字也就不多，徐渭“自有类辈”的说法，是对南曲宫调较为精当的总结。王骥德“宫调”论中，他概述前人有关宫调问题的主要识见和历史流变，因此而成为戏曲音乐论宫调较为全面的专文，但却少发见。而他对调名（曲牌）的多种类分，则

① 中国艺术研究院音乐研究所编：《民族音乐概论》，北京：人民音乐出版社1964年版，第200页。

为自曲牌了解戏曲的特点提供了许多资料。清代王德晖、徐沅澂所著《顾误录》中关于散板“自己斟酌缓急”的论述,关于“擞声”演唱三阶段的划分,都是比较少见而又是戏曲音乐理应包含的内容。

总体而言,本“戏曲音乐”选文就其代表性而言,基本符合要求。其他诸如更深入的宫调问题,则可在历代乐律理论中研习。而音韵问题在历代曲论中多有涉及,也不能说与“戏曲音乐”没有关系,但考虑限于篇幅,只能割舍。

第一节 传习录 王守仁

【解题】

王守仁(1472—1529),字伯安,号阳明子,世称阳明先生,生于浙江余姚。王守仁的一生,著作甚丰,其门人辑成《王文成公全书》三十八卷,其中在哲学上最重要的是《传习录》和《大学问》。《传习录》为中国明代哲学家、宋明道学中“心学”的代表人物王守仁的语录以及论学书信,由王守仁的门人徐爱等辑录。《传习录》中包含了王阳明的主要哲学思想。上卷经王阳明本人审阅,中卷里的书信出自王阳明亲笔,是他晚年的著述,下卷虽未经本人审阅,但较为具体地解说了他晚年的思想,并记载了王阳明提出的“四句教”。

问《律吕新书》,先生曰:“学者当务为急¹。算得此数熟,亦恐未有用。必须心中先具礼乐之本²方可。且如其书说,多用管以候气。然至冬至那一刻时,管灰之飞,或有先后须臾之间。焉知哪管正值冬至之刻?须自心中先晓得冬至之刻始得。此便有不通处。学者须先从礼乐本原上用功”。

(商务印书馆1927年版,徐爱、钱德洪编,叶绍钧点注本)

【注释】

1. 急:紧要的。
2. 本:本原。

先生曰:“古乐不作久矣!今之戏子,尚与古乐意思相近。”未达¹,请问。先生曰:“《韶》之九成²便是舜的一本戏子,《武》之九变³便是武王的一本戏子。圣人一生实事俱播在乐中,所以有德者闻之,便知他尽善尽美与尽美未尽善处。若后世作乐,只是做些词调,

于民俗风化绝无关涉，何以化民善俗？今要民俗反朴还淳，取今之戏子，将妖淫词调俱去了，只取忠臣孝子故事，使愚俗百姓人人易晓，无意中感激他良知⁴起来，却于风化有益。然后古乐渐次可复矣。”

【注释】

1. 达：通晓，明白。
2. 《韶》之九成：《书·益稷》：“《箫韶》九成，凤凰来仪。”九成，九个乐章。
3. 九变：即“九成”。
4. 良知：《孟子·尽心上》：“人之所不学而能者，其良能也；所不虑而知者，其良知也”。孟子的良知属于天赋的道德观念，也就是三纲五常的封建伦理、道德。王守仁在此基础上提出了反求内心的“致良知”说，作为道德修养方法，其目的与孟子相同，即维护封建道德伦理，巩固封建统治。

曰：“洪要求元声¹不可得，恐于古乐亦难复。”先生曰：“你说元声在何处求？”对曰：“古人制管候气²，恐是求元声之法。”先生曰：“若要去葭灰黍粒中求元声，却如水底捞月，如何可得？元声只在你心上求。”曰：“心如何求？”先生曰：“古人为治，先养得人心和平，然后作乐。比如在此歌诗，你的心气和平，听者自然悦怿兴起，只此便是元声之始。《书》云：‘诗言志’，志便是乐的本；‘歌永言’，歌便是作乐的本；‘声依永，律和声’，律只要和声，和声便是制律的本：何尝求之于外？”曰：“古人制候气法，是意何取？”先生曰：“古人具中和之体以作乐，我的中和原与天地之气相应，候天地之气，协凤凰之音，不过去验我的气果和否：此是成律已后事，非必待此以成律也。今要候灰管，必须定至曰：然至日子时恐又不准，又何处取得准来？”

【注释】

1. 元声：又作“天地元声”，指十二律的第一律或音韵中的第一声等。此处的

“元声”可能就是指以第一律黄钟为代表的音律。

2. 制管候气：古代一种预测二十四节气的方法。指律定准了，律管中所放的灰会按节气自动散开。许多人都按此作过实验。京房是反对此法的第一人，故提出“竹声不可以度调”，虽一再有人重复引用，但实际上对后世律制没有起过积极的影响。

【说明】

王守仁论述了中和之性与律吕之数的关系，认为学者最应当关注的，应该首先是礼乐的本原，而不能光是紧紧盯住律吕之数不放。古乐不作已经很久，但是今天的戏子和古乐的意思依然是相近的。圣人们的事迹，都可以在音乐作品当中表现出来，从而使得人们得到教化。王守仁认为人们作乐应该感化人民改善风俗，应该和古乐采用一样的标准。应该去掉妖淫的词调，保留忠臣孝子的故事，从而激发人们的良知，于风化有所裨益。这样也就恢复了古乐。王守仁的音乐观，受其哲学体系的影响，他认为音乐的首要任务是致良知，音乐应该为儒家的伦理道德服务，维护封建统治。他还提出求元声的方法，不能采取制管候气的方式，而应该在心上求得。只要作者能够心气平和，听者自然会悦怿兴起。甚至认为人心中的中和能够候天地之气，协凤凰之音。王守仁认为管灰之飞或有先后，很难知道哪个管子是冬至之日。这样很难确保律的准确性。他的这种主张否认了律吕的客观依据，是其“心即理”、“万事万物之理不外于吾心”的哲学观念在音乐认识上的反映。

第二节 杏庄太音补遗序 萧 鸾

【解题】

萧鸾(1487—1561),字杏庄,阳武人。自幼学琴,历时四年于嘉靖三十六年(1557)编成《杏庄太音补遗》,共三卷,收七十二首琴曲。两年之后,萧鸾又从吴越收得一些琴曲,编成《杏庄太音续谱》。书中包括他游历吴、越所得的传谱和他自己创作的琴曲共38首。

或曰:“八音协而神人和¹,五声具而鬼神上下²,其道微矣³。谱迹而粗,不足以该⁴道之妙。今之按谱而为琴者,率泥其迹而莫诣其神⁵,攻其声而莫极其趣⁶,而琴之道殆荒矣。”无似⁷曰:“不然。谱,载音之具,微是则无所法⁸。在善学者以迹会神,以声致趣,求之于法内,得之于法外⁹。极其妙则为游鱼出听,为六马仰秣,为匏巴,为伯牙矣¹⁰。神而明之¹¹,存乎其人也,安恤¹²其谱之有无哉!先贤有言曰:‘大匠与人以规矩,不能使人巧。’兹刻也,固初学之师,大匠之规矩也。惟青于蓝者¹³得之。”

(中国艺术研究院音乐研究所,北京古琴研究会编:《琴曲集成》中华书局2010年版)

【注释】

1. 八音协而神人和:八音协调神就和乐,人与人就会和睦。
2. 五声具而鬼神上下:五声具备了神就下降。
3. 微:微妙。
4. 该:通“赅”,包括一切,尽备。
5. 率:大率,通常。泥:拘泥。诣:往,进,领会的意思。
6. 攻:通“工”,巧,善于。极其趣:充分感受其情趣。
7. 无似:疑为萧鸾号。

8. 微：无。法：效法的准则，此处引申为演奏乐曲的依据。
9. 法内：乐谱当中。法外：乐谱之外。
10. 为匏巴，为伯牙：荀子《劝学》：“昔者匏巴鼓瑟而流鱼出听，伯牙鼓琴而六马仰秣。”匏巴弹瑟时，连水里的鱼都要越出水面倾听；伯牙弹琴时，正吃草料的马也仰首而听。
11. 神而明之，存乎其人：明白事物的奥妙，在于各人的领会。
12. 恤：虑，忧虑。
13. 青于蓝者：荀子《劝学》：“青，取之于蓝，而青于蓝。”此处指掌握了乐谱且不被乐谱束缚的人。

【说明】

《杏庄太音补遗·序》论述了琴谱与演奏之间的关系问题，首先作者批驳了依据乐谱奏琴会导致“琴之道殆荒矣”的说法。虽然“谱迹而粗，不足以该道之妙”，但是乐谱毕竟是“载音之具”，没有乐谱，弹琴者失去了最根本的依据。彻底否认乐谱的功用不足取。当然，有了乐谱也不应“泥其迹而莫诣其神，攻其声而莫极其趣”，而是要“以迹会神，以声致趣，求之于法内，得之于法外”。死板地循谱演奏，至多算是匠人。该序告知读者，刻印这本琴谱，只是初学者的老师、大匠的规矩。只有那些掌握了乐谱，且又不被乐谱束缚的人，才能真正从中有所得，领悟琴之道。该篇序言为我们如何正确认识乐谱与演奏之间的辩证关系，提供了可资借鉴的思想。

第三节 南词叙录 徐渭

【解题】

徐渭(1521—1593),字文清,后改字文长,别号青藤、天池、田水月等,明山阴(今浙江绍兴)人。著有《徐文长全集》、《徐文长佚草》及杂剧《四声猿》,戏曲理论《南词叙录》等。《南词叙录》,是中国最早的、也是宋元明清四代唯一专论南戏的著作。他在自叙中曾直言:“北杂剧有《点鬼簿》,院本有《乐府杂录》,曲选有《太平乐府》,记载详也。惟南戏无人选集,亦无表其名目者,予尝惜之。”此著分“叙”和“录”两部分,涉及南戏的源流、演变、风格、特色、篇目、声律等以及术语、方言的考释。书末附录宋元南戏剧目 65 种,明初南戏剧目 48 种,是珍贵的戏剧史料。

今南九宫¹不知出于何人,意亦国初教坊人所为,最为无稽可笑。夫古之乐府,皆叶宫调;唐之律诗、绝句,悉可弦咏²,如“渭城朝雨”演为三叠³是也。至唐末,患其间有虚声难寻,遂实之以字,号长短句,如李太白《忆秦娥》、《清平乐》,白乐天《长相思》⁴,已开其端矣;五代转繁,考之《尊前》、《花间》⁵诸集可见;逮宋,则又引而伸之,至一腔数十百字,而古意颇微。徽宗朝,周、柳诸子⁶,以此贯彼,号曰“侧犯”、“二犯”、“三犯”、“四犯”⁷,转辗波荡,非复唐人之旧。晚宋,而时文、叫吼⁸,尽入宫调,益为可厌。“永嘉杂剧”兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农⁹、市女顺口可歌而已,谚所谓“随心令”者,即其技欤?间有一二叶音律,终不可以例其余,乌有所谓九宫?必欲穷其宫调,则当自唐、宋词中别出十二律、二十一调,方合古意。是九宫者,亦乌足以尽之?多见其无知妄作也。

今之北曲,盖辽、金北鄙杀伐之音,壮伟很戾,武夫马上之歌,流入中原,遂为民间之日用。宋词既不可被弦管,南人亦遂尚此,上下

风靡，浅俗可嗤。然其间九宫、二十一调，犹唐、宋之遗也，特其止于三声，而四声亡灭耳。至南曲，又出北曲下一等，彼以宫调限之，吾不知其何取也。或以则诚“也不寻宫数调¹⁰”之句为不知律，非也，此正见高公之识。夫南曲本市里之谈，即如今吴下《山歌》、北方【山坡羊】¹¹，何处求取宫调？必欲宫调，则当取宋之《绝妙词选》¹²，逐一按出宫商，乃是高见。彼既不能，盖亦姑安于浅近。大家胡说可也，奚必南九宫为？

南曲固无宫调，然曲之次第，须用声相邻以为一套，其间亦自有类辈，不可乱也。如【黄莺儿】则继之以【簇御林】，【画眉序】则继之以【滴溜子】¹³之类，自有一定之序，作者观于旧曲而遵之可也。

（中国戏剧研究院编：《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1960 年版）

【注释】

1. 南九宫：南曲中实际使用的九种宫调，即仙吕宫、南吕宫、中吕宫、黄钟宫、正宫、商调、越调、双调、大石调。
2. 悉可弦咏：指可入乐歌唱。
3. “渭城朝雨”演为三叠：指古琴曲《阳关三叠》（也称《阳关曲》），以唐代诗人王维的《送元二使安西》为主要歌词，增添词句，共有三段。因原诗反复三次，故称“三叠”。原诗为：渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更饮一杯酒，西出阳关无故人。
4. 李太白《忆秦娥》、《清平乐》：《全唐诗》所见唐代诗人李白词作《忆秦娥》有一首，《清平乐》有四首。白乐天《长相思》：白乐天，即晚唐诗人白居易，字乐天，号香山居士。今存《长相思》词两首。
5. 《尊前》、《花间》：这是两部收录唐五代时的词集，前者相传是五代或宋初人所辑，二卷，计收录三十六位词家共二百六十首词作；后者为五代后蜀赵崇祚所辑，十卷，计收十八位词家五百首词作。
6. 徽宗朝：宋徽宗赵佶，公元 1101 年至 1125 年在位。周、柳诸子：周，指周邦

彦(1057—1121),字美成,钱塘(今浙江杭州)人,有词作《片玉集》两卷于世。柳,指柳永(约987—1053),原名三变,字耆卿,福建崇安(一作乐安)人,有词作《乐章集》三卷于世。

7. 犯:即犯调,词的犯调分为句法相犯与宫调相犯两类,前者是指不同曲牌之间相互借用(犯),后者指旋宫转调。唐时曾把犯调分成“正犯”、“侧犯”、“旁犯”和“偏犯”四类,但其后对“四犯”的具体解释却各有不同。
8. 时文、叫吼:时文,是古时科举考试所采用文体的通称。叫吼,据宋耐得翁《都城纪胜》中载:“叫声,自京师起撰,因市井诸色歌吟卖物之声,采合宫调而成也。”而疑为“叫声”。
9. 畸农:畸,《说文》释为“残田也”,当引申为没有多少田产的农夫。
10. 则诚“也不寻宫数调”:则诚,指元末南戏作家高明(?—1359),自号菜根道人,字则诚,《琵琶记》是其代表作。“也不寻宫数调”出自《琵琶记》第一出【水调歌头】:“论传奇,乐人易,动人难。知音君子这般眼儿看。休论插科打诨,也不寻宫数调,只看子孝共妻贤。正是:骅骝方独步,万马敢争先!”
11. 《山歌》、《山坡羊》:《山歌》是流行于南方的歌调,《山坡羊》流行于北方的歌调,北曲中收为中吕宫,小令中常用。
12. 《绝妙词选》:疑为宋周密编《绝妙好词》,七卷,收南宋人歌词一百三十二家。
13. “【黄莺儿】”两句:【黄莺儿】、【簇御林】属商调过曲,【画眉序】、【滴溜子】属黄钟宫过曲。这样的连接方式在南曲中很常见,前者如《义侠记》第二十出、《飞九记》第二十一出等;后者如《琵琶记》第十八出、《玉簪记》第八出等。

【说明】

北曲宫调有较为严格的规定,而南曲宫调则很灵活,但非“可乱也”,此段选文是徐渭对南戏宫调的一段论述,个中观点虽有偏颇之处,但南曲宫调“自有类辈”的说法,却是精当。他认为南九宫为“国初教坊人所为,最为无稽可笑”,南戏乃“村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏”。然而,自有之“类辈”,则“不可乱也”。此“类辈”就是各曲牌之间的一种宫调关系,即笛色高低及“宫调声情”安排,而非“大家胡说也可”。

第四节 曲律 魏良辅

【解题】

魏良辅，生卒年不详，字尚泉，江西南昌人，流寓于江苏太仓。对昆山腔的艺术发展有突出贡献，被后人奉为“昆曲之祖”。著有《曲律》（亦名《南词引正》、《魏良辅曲律》、《昆腔原始》）。

一，择具最难，声色岂能兼备？但得沙喉响润，发于丹田者，自能耐久。若发口拗劣，尖粗沉郁，自非质料，勿枉费力¹。

一，初学，先从引发其声响，次辨别其字面，又次理正其腔调，不可混杂强记，以乱规格²。如学《集贤宾》，只唱《集贤宾》；学《桂枝香》，只唱《桂枝香》³，久久成熟，移宫换吕，自然贯串。

一，五音以四声为主⁴，四声不得其宜，则五音废矣。平上去入，逐一考究，务得中正，如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁⁵，终不足取。其或上声扭做平声，去声混作入声，交付不明，皆做腔卖弄之故，知者辨之。

一，生曲贵虚心玩味，如长腔要圆活流动，不可太长；短腔要简径找绝，不可太短。至如过腔接字，乃关锁之地，有迟速不同，要稳重严肃，如见大宾之状⁶。

一，拍，乃曲之余，全在板眼分明。如迎头板，随字而下；彻板，随腔而下；绝板，腔尽而下⁷。有迎头惯打彻板，绝板，混连下一字迎头者，此皆不能调平仄之故也。

一，曲须要唱出各样曲名理趣⁸，宋元人自有体式。如，《玉芙蓉》⁹，《玉交枝》、《玉山供》、《不是路》，要驰骤；《针线箱》、《黄莺儿》、《江头金桂》，要规矩；《二郎神》、《集贤宾》、《月云高》、《念奴娇序》、

《刷子序》，要抑扬；《扑灯蛾》、《红绣鞋》、《麻婆子》，虽疾而无腔，然而板眼自在，妙在下得匀净。

一，双叠字，上两字，接上腔，下两字，稍离下腔¹⁰。如《字字锦》：“思思想想，心心念念¹¹”，又如《素带儿》：“他生得整整齐齐，袅袅亭亭¹²”之类。至单叠字，比双叠字不同，全在顿挫轻便，如《尾犯序》“一旦冷清清¹³”之类，要抑扬。于此演绎¹⁴，方得意味。

一，清唱¹⁵，俗语谓之“冷板凳”，不比戏场藉锣鼓之势，全要闲雅整肃，清俊温润。其有专于磨拟腔调¹⁶，而不顾板眼；又有专主板眼而不审腔调，二者病则一般。惟腔与板两工者，乃为上乘。至如面上发红，喉间露筋，摇头摆足，起立不常，此自关人器品¹⁷，虽无与于曲之工拙，然能成此¹⁸，方为尽善。

一，《琵琶记》乃高则诚所作，虽出于《拜月亭》¹⁹之后，然自为曲祖，词意高古，音韵精绝，诸词之纲领，不宜取便苟且，须从头至尾，字字句句，须要透彻唱理，方为国工²⁰。

一，北曲以遒劲为主，南曲以宛转为主，各有不同。至于北曲之弦索，南曲之鼓板，犹方圆之必资于规矩，其归重²¹一也。故唱北曲而精于《呆骨朵》、《村里迓鼓》、《胡十八》，南曲而精于《二郎神》、《香遍满》、《集贤宾》、《莺啼序》²²；如打破两重禅关²³，余皆迎刃而解矣。

一，北曲与南曲，大相悬绝，有磨调、弦索调²⁴之分。北曲字多而调促，促处见筋，故词情多而声情少。南曲字少而调缓，缓处见眼，故词情少而声情多。北力在弦索，宜和歌，故气易粗。南力在磨调，宜独奏，故气易弱。近有弦索唱作磨调，又有南曲配入弦索，诚为方底圆盖，亦以坐中无周郎耳²⁵。

一，曲有三绝：字清为一绝，腔纯为二绝，板正为三绝²⁶。

一，曲有两不杂：南曲不可杂北腔，北曲不可杂南字。

一，曲有五不可：不可高，不可低，不可重，不可轻，不可自做

主张。

一，曲有五难：开口难，出字难，过腔难，低难，转收入鼻音难。

一，曲有两不辨：不知音者不可于之辨；不好者不可与之辨²⁷。

一，听曲不可喧哗，听其吐字、板眼、过腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便为击节称赏。大抵矩度既正，巧由熟生，非假师傅，实关天授²⁸。

一，丝竹管弦，与人声本自谐合，故其音律自有正调，箫管以尺工俪词曲，犹琴之勾剔，以度诗歌也²⁹。今人不知探讨其中义理，强相应和，以音之高而凑曲之高，以音之低而凑曲之低，反足淆乱正声，殊为聒耳。陈可琴云：“箫有九不吹，不入调；非作家；唱不定；音不正；常换调；腔不满；字不足；成群唱；人不静，皆不可吹³⁰。”正有鉴于此也。

（中国戏剧研究院编：《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社 1969 年版）

【注释】

1. 具：才能，才质。声色：指“沙喉响润”之各类声噪。拗劣：吐字不清，发音不准。
2. 声响：指自然发声。字面：字音、字义。腔调：腔词之相顺相背，旋律的轻重缓急。“引发其声响”、“辨别其字面”、“理正其腔调”是对初学者提出的循序渐进的三个学唱步骤。
3. 《集贤宾》、《桂枝香》：《集贤宾》与《桂枝香》均为曲牌名，前者南北曲皆有，南曲为“商调过曲”及“慢词”；后者为南曲仙吕宫“过曲”及“慢词”。
4. 五音以四声为主：五音：一说指宫、商、角、徵、羽，南曲所用宫调，基本为五声调，偶尔使用“二变音”，一说指（音韵学）喉音、齿音、牙音、舌音、唇音。四声：字调之平、上、去、入。
5. 绕梁：比喻歌声高亢回旋，经久不息。
6. 关锁：重要、紧要之处。大宾：周代对诸侯一级来宾的称呼，后泛指贵客，此

处指歌唱生曲时对待“过腔接字”等“关锁”之处的态度需认真、谨严。

7. 余：筋节之处。迎头板：即正板，简称头板。彻板：即腰板，也称掣板、虚板，指乐音未发之前或乐音持续之中的板位，常用于切分节奏。绝板：即底板，也称截板，散板唱腔中的句末一板，以示停顿或结束。
8. 曲名理趣：各种曲牌的不同风格和趣味。
9. “《玉芙蓉》”等：《玉芙蓉》及其后的《玉交枝》等均为南曲或南北兼有的曲牌名。
10. “双叠字”句：指演唱双叠字时，前两字应当紧接上一句腔，后两字应稍作停顿，以免与下句相连。
11. “思思想想”句：南曲商调“过曲”，见明三径草堂刊本《新编南九宫词》：“奈山遥远，他在那里，他在那里和谁两个欢欢喜喜，咱这里更思思想想，心心念念，我待要见他一面。”
12. “他生得”句：南曲正宫“过曲”，见明李日华《南调西厢记》第八折张生唱段：“厮侥幸，那小姐生得齐齐整整，袅袅婷婷。”据此，文中“停停”应为讹字。
13. 一旦冷清清：见《琵琶记》第五出赵五娘唱段：“官人你此去经年，望迢迢玉京，思省，奴不虑山遥水远，奴不虑衾寒枕冷，奴只虑公婆没主，一旦冷清清。”
14. 于此演绎：以同理类推。
15. 清唱：戏曲中指不化装、无舞台扮演的歌唱，与“彩唱”相对。散曲指用箫笛伴奏、不用锣鼓的演唱。昆山腔的清唱不用锣鼓，有时以折扇代拍板。
16. 磨拟腔调：过于在腔调上周旋。
17. 器品：此处指歌唱者的才能、品格。
18. 然能成此：现在通行印本都作“然去此”。另据周贻白先生考订，此句为“然能戒此”。
19. 《琵琶记》、《拜月亭》：《琵琶记》，元末南戏作家高明（字则诚）据民间传本改编。《拜月亭》，周贻白先生认为：“《曲律》系为南曲而作，所指当为南戏《拜月亭记》”。《拜月亭记》又名《幽闺记》，明何良俊《四友斋丛说》称其为元人施君美所撰。

20. 国工：指国中演唱技艺高超的人。
21. “北曲以道劲为主”等：在明代，对南北曲风格、音律节奏等很有争议，此仅为一说。归重：借重，依赖。
22. 《呆骨朵》、《村里过鼓》、《胡十八》：均为北曲中较为难唱的曲牌，今已无传。《二郎神》、《香遍满》、《集贤宾》、《莺啼序》：皆为南曲之过曲，亦属演唱难度较大的曲牌。
23. 禅关：佛家语，禅法之关门，此指通过上述难曲的修炼，达至尽善之境。
24. 磨调：即昆山腔，水磨腔，水磨调，简称磨调，特点是“拍捱冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾韵之毕匀，功深镕琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。”（明沈宠绥《度曲须知》）。弦索调：指北曲声调。
25. 周郎：即周瑜（175—210），《三国志·吴志·周瑜传》：“瑜时年二十四，吴中皆呼为周郎。”坐中无周郎耳，语本《三国志·吴志·周瑜传》：“瑜少精意于音乐，虽三爵之后，其有阙误，瑜必知之，知之必顾。故时人谣曰：‘曲有误，周郎顾’。”此处指无识曲之内行。
26. 字清：咬字清楚，发音准确。腔纯：腔调干净。板正：鼓板稳练，不失分寸。
27. 不辨：不论争，俗谚云：“知音说与知音听，不是知音不与谈。”
28. “大抵矩度”四句：打好基础之后，经不断练习中产生技巧，这非老师能为，而在自己的悟性、秉赋。
29. 俚：配合。勾剔：指古琴谱中的谱字，亦指古琴的指法。度：伴奏。
30. 陈可琴：其人不详。“箫有九不吹”几句：指这九种情况，伴奏与歌唱难以谐合。

【说明】

《曲律》，是为魏氏昆山腔唱法的实践经验总结。全文十八条，可大体分为学唱、演唱技法、南北曲特点、听曲及伴奏四个方面，其中由对“字音”的重视而总结出的“腔与字之关系”的要求，正是后世“腔词关系”的发端。具体如下：

一、学唱始自“择具”，除具备良好音色外，重在“丹田”气。次论学唱基

本步骤：“引发其声响”、“辨别其字面”、“理正其腔调”、“移宫换吕”，最后达至“自然贯串”之境。同时，魏氏还指出，初学之时“不可混杂强记”。

二、演唱技法是魏氏《曲律》的主体。魏氏对演唱的基本要求归结为“字”、“腔”、“板”三种要素，从而提出“三绝”要求，即“字清为一绝，腔纯为二绝，板正为三绝”。以此为基础，具体论述了“四声不得其宜，则五音废矣”、“板眼分明”、“唱出各样曲名理趣”、“双叠字”、“腔与板两工”等内容，同时以要诀方式提出“五不可”、“两不杂”、“五难”、“两不辨”的要求。

三、南北曲特点的辨析起自明代，李开先、徐渭主要从南北风土地域差异、南北人性格习性区别方面分析南北曲差异之成因，而较为全面的分析属王世贞《曲藻》中自曲情风格、唱法、节奏以及各自得失的论述，近人吴梅则从音阶、板式节奏等方面做了进一步阐发。魏氏《曲律》有关南北曲有新意的论述在于列举了学唱时最需用功的具体曲牌，谓之打破“禅关”。

四、听曲与伴奏着墨不多，但“听曲不可喧哗，听其吐字、板眼、过腔得宜”、“丝竹管弦，与人声本自谐合”的观点，时至今日，也有可资借鉴的地方。

第五节 曲律 王骥德

【解题】

王骥德(?—1623),字伯良,一字伯骏,号方诸生,别署秦楼外史、方诸仙史、玉阳仙史,会稽(今浙江绍兴)人。王骥德著述颇多,《曲律》是其成就最高、影响最大之作,此外还有诗文集《方诸馆集》、散曲集《方诸馆乐府》。剧作有杂剧5种,今仅存《男王后》,传奇戏曲4种,仅存《题红记》。《曲律》,四卷四十篇,成书于万历三十八年(1610)。全书分别探讨南、北曲源流,南曲声律,传奇作法,以及戏曲创作与理论中的诸多问题,并对元、明两代戏曲家和作品进行了广泛的品评。在明清两代戏曲理论批评发展史上,王骥德的《曲律》处在承上启下的关键地位,受到近代研究者的高度重视。叶长海先生在《王骥德〈曲律〉研究》中梳理《曲律》包含的戏曲音乐内容有:“论调名”、“论宫调”、“论务头”、“论腔调”、“论板眼”、“论过搭”六节,本文选取了“论调名”、“论宫调”、“论腔调”和“论板眼”四节。

论 调 名

【解题】

“论调名”是伯良着墨颇多之节,选文时略去了七百四十七章南曲曲调名录。曲牌是“曲之调名”,俗曰“牌名”,对曲牌解释包括“名”与“义”两部分。王骥德认为,作为曲之调名,“其名则自宋之诗余,及金之变而宋为曲,元又变金而一为北曲,一为南曲,皆各立一种名色”。可知北曲、南曲皆由宋人词、金人曲衍变而来,但实质却有不同。或仍其调而易其声,或止用其名而变其声。而南北二曲,则可能名同而声与调皆不同。至于牌名之义,有取古人诗词句中语而名者,以地而名者,以音节而名者,或以时序、人物、花鸟,或以寄托,或偶触所见而名者等。宫调问题散见于历代乐学论著,戏曲音乐中的“宫调”包含“限定某曲当用某管色”(吴梅《顾曲麈谈·论宫调》)与“宫调声情”(即曲调的基本感情色彩)两层意思,王氏“论宫调”对这两点都有论

述,并且概述前人有关宫调问题的主要识见和历史流变,因此而成为戏曲音乐论宫调之较全面的专文。

曲之调名,今俗曰“牌名”,始于汉之《朱鹭》、《石流》、《艾如张》、《巫山高》,梁、陈之《折杨柳》、《梅花落》、《鸡鸣高树巅》、《玉树后庭花》等篇¹。于是词而为《金荃》、《兰畹》、《花间》、《草堂》²诸调,曲而为金、元剧戏诸调。北调载天台陶九成《辍耕录》及国朝涵虚子《太和正音谱》,南调载昆陵蒋维忠(名孝,嘉靖中进士)《南九宫十三调词谱》——今吴江词隐先生(姓沈,名璟,万历中进士)³又厘正而增益之者——诸书胪列⁴甚备。然词之与曲,实分两途。间有采入南、北二曲者:北则于金而小令如【醉落魄】、【点绛唇】类,长调如【满江红】、【沁园春】类,皆仍其调而易其声,于元而小令如【青玉案】、【捣练子】类,长调如【瑞鹤仙】、【贺新郎】、【满庭芳】、【念奴娇】类,或稍易字句,或止用其名而尽变其调;南则小令如【卜算子】、【生查子】、【忆秦娥】、【临江仙】类,长调如【鹊桥仙】、【喜迁莺】、【称人心】、【意难忘】类,止用作引曲⁵,过曲⁶如【八声甘州】、【桂枝香】类,亦止用其名而尽变其调。至南之于北,则如【金玉抱肚】、【豆叶黄】、【剔银灯】、【绣带儿】类,如元【普天乐】、【石榴花】、【醉太平】、【节节高】类,名同而调与声皆绝不同。其名则自宋之诗余,及金之变宋而为曲,元又变金而一为北曲,一为南曲,皆各立一种名色,视古乐府,不知更几沧桑矣。(以下专论南曲)其义则有取古人诗词句中语而名者,如【满庭芳】则取吴融⁷“满庭芳草易黄昏”,【点绛唇】则取江淹⁸“明珠点绛唇”,【鹧鸪天】则取郑嵎⁹“家在鹧鸪天”,【西江月】则取卫万¹⁰“只今惟有西江月,曾照见吴王宫里人”,【浣溪沙】则取少陵¹¹诗意,【青玉案】则取《四愁》¹²诗语,【粉蝶儿】则取毛泽民¹³“粉蝶儿共花同活”,【人月圆】则用王晋卿¹⁴“年年此夜,华灯盛照,人月圆时”

之类。有以地而名者，如【梁州序】、【八声甘州】、【伊州令】¹⁵之类。有以音节而名者，如【步步娇】、【急板令】、【节节高】、【滴溜子】、【双声子】之类。其他无所取义，或以时序，或以人物，或以花鸟，或以寄托，或偶触所见而名者，纷错不可胜纪。而又有杂犯诸调¹⁶而名者，如两调合成而为【锦堂月】，三调合成而为【醉罗歌】，四五调合成而为【金络索】，四五调全调连用而为【雁鱼锦】；或明曰【二犯江儿水】、【四犯黄莺儿】、【六犯清音】、【七犯玉玲珑】；又有八犯而为【八宝妆】，九犯而为【九疑山】，十犯而为【十样锦】，十二犯而为【十二红】，十六犯而为【一秤金】，三十犯而为【三十腔】类。又有取字义而二三调合为一调，如【皂袍罩黄莺】、【莺集御林春】类；有每调只取一字，合为一调，如【醉归花月渡】、【浣沙刘月莲】类。（见《新谱》¹⁷——词隐自制。）又有一调，分属二宫，而声各不同，如【小桃红】一在正宫，一在越调，【红芍药】一在南吕宫，一在中吕宫类；有一调二名，如【素带儿】又名【白练序】，【黄莺儿】又名【金衣公子】类；有初本一调，后各传而致句字增减不同，如【普天乐】、【锦缠道】类；有古体无考，俗传增减句字，至繁声过多，不可遵守，如【越恁好】、【雌雄画眉】类；有其调存而宫调无可考，如【三仙桥】、【胜如花】类；有调名传讹，字义不通，无可考正，如【奉时春】、【十破四】类；有其名存而本调无可考，如【小秀才】、【大夫娘】类；有其名存而腔久不传，如【四块金】、【娇莺儿】类；有二调句字相似，无可分别，如【青衲袄】、【红衲袄】类；有各宫调有“赚”¹⁸，而仅存一二，余无可考类；有字面差讹，致失本意，如【生查子】——查，古槎字，用张骞乘槎事¹⁹；【玉抱肚】——唐人呼带为抱肚，宋真宗赐王安石有玉抱肚——今讹为【玉胞肚】；【醉公子】——唐人以咏公子——今讹为【醉翁子】；【朝天紫】——本牡丹名，见陆游《牡丹谱》——今讹为【朝天子】类。至古有所谓【缠令】、【入破】、【出破】之类，则按沈括《笔谈》谓：“古乐府皆有声有词，连属

书之，如曰‘贺贺贺’、‘何何何’之类，皆和声²⁰也。今弦管缠声，亦其遗法。”则董解元古《西厢记》中所谓【醉落魄缠令】、【点绛唇缠令】，正此法，弦索有和声故也²¹。《明皇杂录》²²载：“天宝中多以边地名曲，如凉州、甘州、伊州之类，其曲遍繁声，名‘入破’²³，后其地皆为西番破没。”则今曲所谓【入破】、【出破】，盖以调有繁声故也。又古曲有“艳”，有“趋”，艳在曲之前，趋在曲之后，杨用修²⁴谓艳在曲前，即今之“引子”；趋在曲后，即今之“尾声”是也。沈括又言：“曲有犯声、侧声、正杀、寄杀、偏字、傍字、双字、半字之法。”《乐典》²⁵言：“相应谓之‘犯’，归宿谓之‘煞’。”今十三调谱²⁶中，每调有赚犯、摊犯、二犯、三犯、四犯、五犯、六犯、七犯、赚、道和、傍拍，凡十一则，系六摄，每调皆有因，其法今尽不传，无可考索，盖正括所谓“犯声”以下诸法。然此所谓“犯”，皆以声言，非如今以此调犯他调之谓也。至有一调名而两用，以此引曲，即以此为过曲，如《琵琶记》²⁷之【念奴娇】引曲“楚天过雨”云云，而下过曲“长空万里”，则省曰【本序】，言本上曲之【念奴娇】也；《拜月亭》²⁸之【惜奴娇】引曲“祸不单行”云云，而下过曲“自与相别”，亦省曰【本序】，又【夜行船】引曲“六曲阑干”云云，而下过曲“春思恹恹”，亦省曰【本序】，亦言本上之【惜奴娇】与【夜行船】也。然则《琵琶记》之【祝英台】、【尾犯】、【高阳台】三曲，皆以此引，以此过，皆可谓之【本序】，今却不然，而或于“新篁池阁”一曲，则亦署曰【本序】，不知前有【梁州令】引，则此可曰【本序】，今前引系他曲，而亦以【本序】名之，则非也。又登场首曲，北曰“楔子”，南曰“引子”；引子曰“慢词”，过曲曰“近词”。曲之第二调，北曰“么”，南曰“前腔”，曰“换头”。“前腔”者，连用二首，或四、五首，一字不易者是也。“换头”者，换其前曲之头，而稍增减其字，如【锦堂月】、【念奴娇序】，则换首句，【锁南枝】、【二郎神】则并换其腹之第四、第五句，（“人别后”散套，第二调“争奈话别匆匆，雨散云收”，与

首调“夕阳影里，见一簇寒蝉衰柳”，下句六字不同。）【朝元令】则第一、第二、第三、第四，通调各自全换，只“合前”两句与首调相同，【梁州序】则至第三、第四调而始换首二句之类是也。煞曲曰“尾声”，或曰“余文”，或曰“意不尽”，或曰“十二时”，（以凡尾声皆十二板，故名）其实一也。为格句字，稍有不同，当各随上用宫调；今多混用，非是，详见后“论尾声”条中。大略南调之创，稍次北调。《拜月》之作，稍先《琵琶》。今二记调绝不同，《拜月》诸调又绝不见他戏，是知创调之始，当不止如今谱中所载者，特时代久远，多致湮没，即其存者，而又腔调多不可考，惜哉！又世多以南之【点绛唇】、【粉蝶儿】、【二犯江儿水】作北调唱者，词隐辩之甚详，见谱中。然【大迓鼓】之“迓”改作“呀”，【撼亭秋】之“撼”仍误作“感”，殊未当也。北词各调，载《辍耕录》、《中原音韵》、《太和正音谱》三书，迄今藉可考见。南词旧有蒋氏《九宫》、《十三调》二谱，《九宫谱》有词，《十三调》无词。词隐于《九宫谱》参补新调，又并署平仄，考定讹谬，重刻以传；却削去《十三调》一谱，间取有曲可查者，附入《九宫谱》后。今其书秘不大行，录载于此，以便观者。

（《中国古典戏曲论著集成》本）

论 宫 调

宫调²⁹之说，盖微眇矣，周德清习矣而不察，词隐语焉而不详。或问曲何以谓宫调？何以有宫又复有调？何以宫之为六、调之为十一？既总之有十七宫调矣，何以今之用者，北仅十三，南仅十一？又何以别有十三调之名也？曰：宫调之立，盖本之十二律、五声，古极详备，而今多散亡也。其说杂见历代乐书——杜佑《通典》³⁰、郑樵《乐略》³¹、沈括《笔谈》³²、蔡元定《律吕新书》³³、欧阳之秀《律通》³⁴、陈旸《乐考》³⁵、朱子《语类》³⁶、马端临《文献通考》³⁷，及唐、宋诸贤乐

论,近闽人李文利《律吕元声》³⁸、岭南黄泰泉《乐典》³⁹、吾乡季长沙《乐律纂要》、《律吕别书》⁴⁰诸书——宏博浩繁,无暇殚述,第撮其要,则律之自黄钟以下,凡十二也;声之自宫、商、角、徵、羽而外,有变宫、变徵凡七也。古有旋相为宫⁴¹之法,以律为经,复以声为纬,乘之每律得十二调,合十二律得八十四调。此古法也,然不胜其繁,而后世省之为四十八宫调。四十八宫调者,以律为经,以声为纬,七声之中,去徵声及变宫、变徵,仅省为四;以声之四,乘律之十二,于是每律得五调,而合之为四十八调。四十八调者,凡以宫声乘律,皆呼曰宫,以商、角、羽三声乘律,皆呼曰调。今列其目:

黄钟

宫,俗呼正宫。 商,俗呼大石调。

角,俗呼大石角调。 羽,俗呼般涉调。

大吕

宫,俗呼高宫。 商,俗呼高大石调。

角,俗呼高大石角。 羽,俗呼高般涉。

太簇

宫,俗呼中管高宫。 商,俗呼中管高大石。

角,俗呼中管高大石角。 羽,俗呼中管高般涉。

夹钟

宫,俗呼中吕宫。 商,俗呼双调。

角,俗呼双角调。 羽,俗呼中吕调。

姑洗

宫,俗呼中管中吕宫。 商,俗呼双调。

角,俗呼中管双角调。 羽,俗呼中吕调。

仲吕

宫,俗呼道宫调。 商,俗呼小石调。

角,俗呼小石角调。

羽,俗呼正平调。

蕤宾

宫,俗呼中管道宫调。

商,俗呼中管小石调。

角,俗呼中管小石角调。

羽,俗呼中管正平调。

林钟

宫,俗呼南吕宫。

商,俗呼歇指调。

角,俗呼歇指角调。

羽,俗呼高平调。

夷则

宫,俗呼仙吕宫。

商,俗呼商调。

角,俗呼商角调。

羽,俗呼仙吕调。

南吕

宫,俗呼中管仙吕宫。

商,俗呼中管商调。

角,俗呼中管商角调。

羽,俗呼中管仙吕调。

无射

宫,俗呼黄钟宫。

商,俗呼越调。

角,俗呼越角调。

羽,俗呼羽调。

应钟

宫,俗呼中管黄钟宫。

商,俗呼中管越调。

角,俗呼中管越角调。

羽,俗呼中管羽调。

此所谓四十八调也。自宋以来,四十八调者不能具存,而仅存《中原音韵》所载六宫十一调,其所属曲声调,各自不同。

仙吕宫,清新绵邈。

南吕宫,感叹悲伤。

中吕宫,高下闪赚。

黄钟宫,富贵缠绵。

正宫,惆怅雄壮。

道宫，飘逸清幽。（以上皆属宫）

大石调，风流蕴藉。

小石调，旖旎妩媚。

高平调，条拗滉漾。（“拗”旧作“拘”，误）

般涉调，拾掇坑塹。

歇指调，急并虚歇。

商角调，悲伤宛转。

双调，健捷激袅。

商调，凄怆怨慕。

角调，呜咽悠扬。

宫调，典雅沉重。

越调，陶写冷笑。（以上皆属调）

此总之所谓十七宫调也。自元以来，北又亡其四，（道宫、歇指调、角调、宫调）而南又亡其五。（商角调、并前北之四）自十七宫调而外，又变为十三调。十三调者，盖尽去宫声不用，其中所列仙吕、黄钟、正宫、中吕、南吕、道宫，但可呼之为调，而不可呼之为宫。（如曰仙吕调、正宫调之类）然惟南曲有之，变之最晚，调有出入，词则略同，而不妨与十七宫调并用者也。其宫调之中，有从古所不能解者：宫声于黄钟起宫，不曰黄钟宫，而曰正宫；于林钟起宫，不曰林钟宫，而曰南吕宫；于无射起宫，不曰无射宫，而曰黄钟宫；其余诸宫，又各立名色。盖今正宫，实黄钟也，而黄钟实无射也。沈括亦以为今乐声音出入，不全应古法，但略可配合，虽国工亦莫知其所因者，此也。又古调声之法，黄钟之管最长，长则极浊；无射之管最短，（应钟又短于无射，以无调，故不论）短则极清。又五音宫、商宜浊，徵、羽用清。今正宫曰惆怅雄壮，近浊；越调曰陶写冷笑，近清，似矣。独无射之黄钟，是清律也，而曰富贵缠绵，又近浊声，殊不可解。问各曲之分

属各宫调也，亦有说乎？曰：此其法本之古歌诗者，而今不得悖也。盖古谱曲之法，一均七声。（旋宫以七声为均。均，言韵也。古无韵字，犹言一韵声也）其五正声，（除去变宫、变徵而言也）皆可谓调，如叶之乐章，则止以起调一声为首、尾。其七声（兼变宫、变徵而言）则考其篇中上下之和，而以七律参错用之，初无定位，非曰某句必用某律，某字必用某声，但所用止于本均，而他宫不与焉耳。唐、宋所遗乐谱，如《鹿鸣》三章，皆以黄钟清宫起音、毕曲，而总谓之正宫；《关雎》三章，皆以无射清商起音、毕曲，而总谓之越调。今谱曲者，于北黄钟【醉花阴】首一字，亦以黄钟清六谱之（六、乐家谱字。如凡、工、尺、合之类。凡清黄，皆曰六），下却每字随调以叶，而即为黄钟宫曲，沈括所谓“凡曲止是一声，清浊高下，如萦缕然”，正此意也。然古乐先有诗而后有律，而今乐则先有律而后有词，故各曲句之长短，字之多寡，声之平仄，又各准其所谓仙吕则清新绵邈，越调则陶写冷笑者以分叶之。各宫各调，部署甚严，如卒徒之各有主帅，不得陵越，正所谓声止一均，他宫不与者也。宋之诗余，亦自有宫调，姜尧章⁴²辈皆能自谱而自制之。其法相传，至元益密，其时作者踵起，家擅专门，今亡不可考矣。所沿而可守，以不坠古乐之一线者，仅今日《九宫十三调》之一谱耳。南、北之律一辙。北之歌也，必和以弦索，曲不入律，则与弦索相戾，故作北曲者，每凛凛⁴³遵其型范，至今不废；南曲无问宫调，只按之一拍足矣，故作者多孟浪⁴⁴其调，至混淆错乱，不可救药。不知南曲未尝不可被管弦，实与北曲一律，而奈何离之？夫作法之始，定自毖脊⁴⁵，离之盖自《琵琶》、《拜月》始。以两君⁴⁶之才，何所不可，而猥自贯于不寻宫数调之一语，以开千古厉端⁴⁷，不无遗恨。吴人祝希哲⁴⁸谓：数十年前接宾客，尚有语及宫调者，今绝无之。由希哲而今，又不止数十年矣。或问：子言各宫调谱不出一均，而奈何有云与某宫某调出入而并用者也？曰：此所谓

一均七声，皆可为调，第易其首一字之律，而不必限之一隅者，故北曲中吕、越调皆有【斗鹤鹑】，中吕、双调皆有【醉春风】，南曲双调多与仙吕出入，盖其变也。此宫调之大略也。

论 腔 调

【解题】

“论腔调”包括对演唱的要求与对腔调的考察两部分，前一部分提出了一种重要观点即“乐之筐格在曲，而色泽在唱”。“曲”即各种基本曲调，并且这种基本曲调“四方元音不同，而为声亦异”；“唱”即为演唱风格与唱腔流派。其后引述了《唱论》与《太和正音谱》中有关演唱部分的内容，无甚新意，本引文已从略。对声腔的考察是以“变”作为基本观点展开，“世之腔调，第三十年一变，由元迄今，不知经几变更矣！”而对昆山腔的论述，尤为全面。昆山腔起源有“独立创腔”、“海盐基础上发展而来”和“昆山土戏发展而来”三种说法，叶长海先生认为“昆山腔起源的三种认识，似乎都可以王骥德的论述为据”。

乐之筐格⁴⁹在曲，而色泽在唱。古四方之音不同，而为声亦异，于是有秦声，有赵曲，有燕歌，有吴歆，有越唱，有楚调，有蜀音，有蔡讴⁵⁰。在南曲，则但当以吴音为正。古之语唱者曰⁵¹：“当使声中无字。”谓字则喉、唇、齿、舌等音不同，当使字字轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块，古人谓之“如贯珠”，今谓之“善过度”是也。又曰：“当使字中有声。”谓如宫声字，而曲合用商声，则能转宫为商歌之也。又曰：“有声多字少。”谓唱一声而高下、抑扬，宛转其音，若包裹数字其间也。“有字多声少。”谓抢带、顿挫得好，字虽多，如一声也。又云：“善歌者，谓之‘内里声’；不善歌者，声无抑扬，谓之‘念曲声’；无含韞，谓之‘叫曲’。”元燕南芝庵先生有《唱论》甚详，载《辍耕录》。今采其要。

.....

右系唱曲名言⁵²，皆所当玩。夫南曲之始，不知作何腔调，沿至于今，可三百年。世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知经几变更矣！大都创始之音，初变腔调，定自浑朴；渐变而之婉媚，而今之婉媚极矣！旧凡唱南调者，皆曰“海盐”。今“海盐”不振，而曰“昆山”。“昆山”之派，以太仓魏良辅⁵³为祖。今自苏州而太仓、松江，以及浙之杭、嘉、湖，声各小变，腔调略同，惟字泥土音，开、闭不辨⁵⁴，反讥越人呼字明确者为“浙气”，大为词隐所疵！详见其所著《正吴编》⁵⁵中。甚如唱火作呵上声，唱过为个（箇），尤为可笑！过之不得为个（箇），已载编中，而火之不可为呵上声，词隐犹未之及也。然其腔调，故是南曲正声。数十年来，又有“弋阳”、“义乌”、“青阳”、“徽州”、“乐平”⁵⁶诸腔之出。今则“石台”、“太平”梨园，几遍天下，苏州不能与角什之二三。其声淫哇妖靡⁵⁷，不分调名，亦无板眼，又有错出其间，流而为“两头蛮”⁵⁸者，皆郑声之最，而世争膾炙痴好⁵⁹，靡然和之，甘为“大雅”罪人，世道江河，不知变之所极矣！

论 板 眼

【解题】

板眼在明王世贞《曲藻》与何良俊《曲论》都有涉及，但只是谈板在南北曲中的区别，伯良“论板眼”不但指出“句有长短，字有多寡，调有紧慢，一视板以为节制”的板之实质，并且细分出了“实板”、“掣板”、“截板”、“合板”和“促板”与“滞板”两种“不中拍”之病板。

古无拍，魏晋之代有宋纤者⁶⁰，善击节，始制为拍。古用九板，今六板或五板⁶¹。古拍板无谱，唐明皇命黄番绰⁶²始造为之。牛僧孺⁶³目拍板为“乐句”，言以句乐也。盖凡曲，句有长短，字有多寡，

调有紧慢，一视板以为节制，故谓之“板”、“眼”。初启声即下者，为“实板”，又曰“劈头板”；（遇紧调，随字即下，细调亦俟声出，徐徐而下）字半下者，为“掣板”，亦曰“枵板”；（盖“腰板”之误）声尽而下者，为“截板”，亦曰“底板”；场上前一人唱前调末一板，与后一人唱次调初一板齐下，为“合板”。其板先于曲者，病曰“促板”；板后于曲者，病曰“滞板”，古皆谓之“杳（音祈）拍”，言不中拍也。唐《霓裳羽衣曲》，初散声六遍无拍，至中序始有拍⁶⁴。今引曲无板，过曲始有板，盖其遗法。古今之腔调既变，板亦不同，于是有“古板”、“新板”之说。词隐于板眼，一以反古为事⁶⁵。其言谓：清唱则板之长、短，任意按之，试以鼓板夹定，则锱铢可辨⁶⁶。又言：古腔古板，必不可增损，歌之善否，正不在增损腔板间。又言：板必依清唱，而后为可守；至于搬演，或稍损益之，不可为法。具属名言。其所点板《南词韵选》，及《唱曲当知》、《南九宫谱》，皆古人程法所在，当慎遵守。闻之先辈，有“传腔递板”之法，以数人暗中圆坐，将旧曲每人歌一字，即以板轮流递按，令数人歌之如一声，按之如一板，稍有紧缓（腔）、先后（板）之误，辄记字以罚，如此庶不致腔调参差，即古所谓“累累如贯珠”者。今至“弋阳”、“太平”之“滚唱”⁶⁷，而谓之“流水板”，此又拍板之一大厄也。

（《中国古典戏曲论著集成》本）

【注释】

1. “朱鹭”等句：《朱鹭》、《石流》、《艾如张》、《巫山高》汉乐府《铙歌》曲名；《折杨柳》、《梅花落》是乐府《横吹曲》曲名；《鸡鸣高树巅》是乐府《相和歌》曲名；《玉树后庭花》是乐府《吴声歌曲》曲名。
2. “金荃”句：《金荃》即唐代诗人温庭筠所作词集《金荃集》，无传；《兰畹》指唐人词曲选集《兰畹集》，已佚；《花间》即五代后蜀赵崇祚编唐五代词词集《花间集》，共收十八家词人之作；《草堂》指南宋何士信编词总集《草堂诗

余》，主收宋代作品。

3. “天台陶九成”句：陶九成，名宗仪，号南村，元末明初文学家，黄岩（今属浙江）人，明代黄岩属天台府。编有《南村辍耕录》三十卷，书中卷三十二“杂剧曲名”记有杂记曲牌名二百三十种。涵虚子：指明初戏曲家朱权（1378—1448），别号臞仙、涵虚子、丹丘先生等，世称宁献王。著作有《汉唐秘史》、《天皇至道太清玉册》以及古琴曲集《神奇秘谱》和北曲谱及评论专著《太和正音谱》。蒋孝，字惟忠，常州武进人，编有《南九宫谱》或称《旧编南九宫谱》，沈璟《南词全谱》就是以此为基础。
4. 胪列：胪，叙也，胪列指叙述罗列。
5. 引曲：用作引子的曲牌。
6. 过曲：套曲之中，在引子与尾声之间所使用的所有曲牌，又称为正曲或主曲。
7. 吴融：唐昭宗时诗人，字子华，引语见其《废宅》诗。
8. 江淹：南朝文学家，字文通，引语见其《咏美人春游》诗。
9. 郑嵎：唐宣宗时诗人，字宾先。
10. 卫万：唐代诗人，生平不详，引语见其《吴宫怨》诗，也有一说认为此诗为李白作品。
11. 少陵：唐代大诗人杜甫，自称少陵野老。
12. 《四愁》：东汉文学家张衡《四愁诗》。
13. 毛泽民：宋徽宗时毛滂，字泽民，著有《东堂词》。
14. 王晋卿：北宋画家王诜，字晋卿，太原（今山西）人，工诗词，擅书画。
15. “有以地而名者”句：梁州，古“九州”之一，唐时约指陕西城固以西的汉水流域。甘州，历有所变，唐宋间大约指今甘肃张掖地区。伊州，辖境相当于今新疆哈密县。
16. 杂犯诸调：即犯调或集曲，指同一宫调或不同宫调曲牌各取数句集为一新曲。
17. 《新谱》：指沈璟《南九宫十三调曲谱》。沈璟（1533—1610），字伯英，号宁庵、词隐，吴江人。
18. 赚：南北曲中皆有，经常与其他曲牌连用，在节奏方面有自己的特殊结构。

19. 张骞乘槎事：槎，树木的枝桠，引申为筏。因张骞出使西域行程遥远，故尔曾有他乘槎到达银河会见织女的传说。
20. 和声：指歌曲中一人或众人应和的部分，常用虚声。有和于句中句尾者，亦有一句一和者。
21. “董解元”句：董解元，金代时诸宫调作家，生平不详。一说“解元”为金代读书人的尊称，非其本名。代表作为《西厢记诸宫调》（又称《董西厢》、《董解元弦索西厢》、《董解元西厢记》等）。
22. 《明皇杂录》：唐郑处诲所撰笔记，所记多为唐玄宗轶事。
23. 曲遍、入破：“遍”、“破”皆为唐宋乐舞大曲的专用名词。大曲由“散序”、“中序”与“破”（或“入破”）三部分构成，每部分包含若干段落，每一段落即为一“遍”。
24. 杨用修：杨慎（1488—1559），明文学家，字用修，号升庵，四川新都人。后人辑其文为《升庵集》、《陶情乐府》。
25. 《乐典》：音乐理论著作，三十六卷。明黄佐撰，其字泰泉。
26. 十三调谱：即蒋孝《十三调南曲音节谱》，实系《九宫》、《十三调》二谱。
27. 《琵琶记》：元代高明所作南戏，取材民间传说“赵贞女蔡二郎”的故事而作。
28. 《拜月亭》：此处指元施惠（君美）所作南戏，一般认为是根据关汉卿同名杂剧改编而来。
29. 宫调：中国传统音乐术语，用现代音乐理论观之，“宫”指调高，“调”指调式。宫调之说散见于中国古代各类乐论著作中，宏博浩繁，在明代曾被称为“绝学”。宫调在戏曲理论中，一般指限定乐器管色高低与“宫调声情”两层含义。
30. 杜佑《通典》：杜佑（735—812），字君卿，京兆万年（今陕西长安）人。其著《通典》二百卷，为我国第一部记述典章制度的通史，其中有“乐典”七卷。
31. 郑樵《乐略》：郑樵（1104—1162），字渔仲，兴化军莆田（今属福建）人。其著《通志》二百卷，是为综合历代史料而成的通史，其中有“乐略”二卷。
32. 沈括《笔谈》：沈括（1031—1095），字存中，杭州钱塘（今浙江杭州）人。举平生见闻著《梦溪笔谈》（简称《笔谈》），总结了作者多年来在科学技术、历史、

考古和文学艺术等方面的研究成果。

33. 蔡元定《律吕新书》：蔡元定(1135—1198)，字季通，建阳(今属福建)人。其著《律吕新书》中提出“十八律”之说。
34. 欧阳之秀《律通》：原书已佚，其人生平不详。
35. 陈旸《乐考》：陈旸(公元11世纪末—12世纪初)，字晋之，闽清(今福建)人。其著《乐书》二百卷，是为世界上最早的音乐百科全书，《乐考》就是指《乐书》。
36. 朱子《语类》：朱熹(1130—1200)，字元晦，一字仲晦，号晦庵，别称紫阳，徽州婺源(今属江西)人。《朱子语类》是后人编纂的朱子讲学语录，其中涉及音乐理论内容。
37. 马瑞临《文献通考》：马瑞临(约1254—1323)，字贵与，乐平(今属江西)人。其著《文献通考》三百四十八卷，为记述历代典章制度的重要著作，其中有“乐考”二十一卷。
38. 李文利《律吕元声》：李文利，字乾遂，号两山，明莆田(今属福建)人。撰有《大乐律吕元声》六卷，《律吕考注》四卷。
39. 黄泰泉《乐典》：参考注25。
40. 季长沙《乐律纂要》、《律吕别书》：季本，字明德，明山阴(今属浙江)人，曾做长沙府知府，故称“季长沙”。其著《乐律纂要》、《律吕别书》各一卷。
41. 旋相为宫：也称“旋宫转调”、“旋宫”，指一定宫调系统中宫与调的转换。
42. 姜尧章：姜夔(约1155—约1221)，字尧章，号白石道人，江西鄱阳人。其著有《续书谱》、《白石道人歌曲集》等。
43. 凛凛：敬畏。
44. 孟浪：疏略，轻率。
45. 愍睿(bì shèn)：谨慎，“睿”是“慎”的古体字。
46. 两君：指《琵琶记》和《拜月亭》的作者高明与施惠。
47. “而猥自贯于”两句：猥，苟且，竟然。贯(shì)，借。厉端：恶劣的开端。
48. 祝希哲：祝允明(1460—1526)，字希哲，号枝山，长洲(今江苏苏州)人。明书法家、文学家。

49. 筐格：基本范围、规格。

50. “四方之音”几句：歛，歌。声、曲、歌、歛、唱、调、音、讴，都指歌唱。燕、秦、赵、吴、越、楚、蜀、蔡，均以春秋战国时的诸侯国名指代所在地区。燕约在今河北北部和辽宁西端，建都蓟（今北京城西南隅）；秦约在今陕西中部和甘肃东南端，建都于雍（今陕西凤翔东南）；赵约在今山西中部、陕西东北和河北西南，建都晋阳（今山西太原东南）；吴约在今江苏、上海大部以及安徽、浙江南部，建都吴（今江苏苏州）；越约在今江苏北部运河以东、江苏南部、安徽南部、江西东部和浙江北部，建都会稽（今浙江绍兴）；楚约在今长江中游地区，建都丹阳（今湖北秭归东南）；蜀约在今四川，建都今成都；蔡约在今河南境内，建都上蔡（今河南上蔡西南）。

51. “古之语唱者曰”后数句：“古之语唱者曰”至“谓之‘叫曲’”一段均出自《梦溪笔谈》卷五《乐律》92条，但文字有较大出入。磊块：指歌声不顺畅。贯珠：形容歌声圆润。内里声：指善于将字与曲结合的歌声。声无含馥：指声音不含蓄，缺乏情感。

52. 右系唱曲名言：指选文已省略，录自《唱论》中的引文。

53. 海盐：即海盐腔，形成于浙江海盐。昆山：即昆山腔，最初为江苏昆山一带流传的南戏清唱腔调，后经魏良辅等人改创，逐步发展并流传各地，对许多地方戏曲产生过深远影响。余姚腔、弋阳腔、海盐腔、昆山腔，并称为明南戏四大声腔。魏良辅：（生卒年不详，一般认为生存于嘉靖年间），字尚泉，一作上泉，豫章（今江西南昌）人。

54. 开、闭不辨：指闭口字开口字的区分。

55. 《正吴编》：曲韵著作，明沈璟撰，成书于明万历三十八年（1610）前，已佚。

56. “弋阳”等腔：弋阳：即弋阳腔，明代四大声腔之一，元末出现于江西弋阳一带，后传至皖、苏、京、湘、闽、粤、滇等地。义乌：形成于浙江义乌一带，属南曲系统。青阳：明嘉靖年间，江西弋阳腔传至安徽池州府青阳一带，与地音乐结合演变成的声腔，亦名池州调。徽州、乐平及石台、太平基本都属弋阳腔的支系，乐平腔流行于江西东北部，其余三种流行在安徽徽州、石台和太平一带。

57. 淫哇妖靡：形容声音过度靡曼。
58. 两头蛮：唱曲中，北调杂南腔，南曲杂北字，南北字音、腔调混杂，俗谓之“两头蛮”。此处指一些剧中昆山腔与其他地方声腔的交杂现象。
59. 臃趋痴好：指低劣、乖僻的爱好。
60. 宋纤：宋纤系“宋识”之误，语本《晋书·乐志下》：“魏晋之世，有孙氏善弘旧曲，宋识善击节唱和。”
61. “古用九板”两句：板指拍板，唐代时拍板多用九块、六块，现在通常用三块。
62. 黄幡绰：唐玄宗时著宫廷艺人。语本唐段安节《乐府杂录·拍板》：“拍板本无谱，明皇遣黄幡绰造谱，乃于纸上画两耳以进。上问其故。对：‘但有耳道，则无失节奏也。’韩文公因为乐句。”
63. 牛僧孺：字思黯(779—847)，安定鹑觚(今甘肃灵台)人，唐大臣。
64. “《霓裳羽衣曲》”几句：唐法曲名作。传为唐开元中西凉节度杨敬述所献《婆罗门曲》，后经唐玄宗改编，更名为《霓裳羽衣曲》。此曲分“散序”、“中序”与“曲破”三部分。
65. “词隐于板眼”几句：反，返也。语本沈璟《南词韵选·凡例》有言：“是编所点板，皆依前辈旧式，决不敢苟且趋时，以失古意。”
66. 锱铢可辨：锱与铢均为古代很小的重量单位，这里指有鼓板检校时，很小的误差也可以察觉。
67. 滚唱：也称滚唱、滚调、滚，是弋阳腔及其他高腔的一种唱腔形式。偏于唱的为滚唱，偏于白的为滚白。

第六节 度曲须知·收音问答 沈宠绥

【解题】

《度曲须知》，明沈宠绥撰。本著是在作者《弦索辨讹》的考订、分析之后，就曲学相关理论问题所作的系统总结。全书二十六章，主要论述北曲与南曲中念字的格律与技法，兼及戏曲声腔源流和弦律存亡。沈宠绥（？—1645？）字君征，号适轩主人，吴江（今属江苏）人。少为诸生，后入太学，倜傥任侠，所交多名士，性聪颖，精于音律之学。所撰《度曲须知》和《弦索辨讹》，均为明末重要曲学力作。

客有问余者曰：“东钟、江阳两韵，自来曲谱，不记鼻音，吾子收鼻之说，毋乃诞¹与？”余应曰：“唯唯否否。夫《词腴》诸集，独於庚青字眼，旁记鼻音者，缘吴俗庚青皆犯真文，鼻音并收舐腭，所谓兵、清诸字，每溷²宾、亲之讹，自来莫有救正，于是字旁记点以别之。此作谱者，正音之津筏³也。若以东钟、江阳，其音天然归鼻，无烦矫正，但有不收之虑，却鲜别犯之忧，故字旁无复记点，岂真不须收鼻哉？惟是庚青之收鼻略早，两韵之收鼻较迟，是则微有异耳。总之，皆鼻者也。”客曰：“两韵之归鼻固矣。所虑不收之说，可得闻与？”余曰：“凡敷演一字，各有字头、字腹、字尾之音。头尾姑未厘指⁴，而字腹则出字后，势难遽收尾音，中间另有一音，为之过气接脉，如东钟之腹，厥音为翁红；（阴腹为翁，阳腹为红。下仿此。）先天之腹，厥音为烟言；皆来之腹，厥音为哀（哀）孩；尤侯之腹，厥音即侯欧；寒山、桓欢之腹，厥音为安寒；余即有音无字，未便描写皆所谓字腹也。由腹转尾，方有归束，今人误认腹音为尾音，唱到其间，皆无了结，以故东字有翁音之腹，无鼻音之尾，则似乎多；先字有烟音之腹，无舐腭音

之尾，则似乎些。种种讹舛，鲜可救药。至于支思、齐微、鱼模、歌戈、家麻、车遮数韵，则首尾总是一音，更无腹音转换。是又极径极捷，勿虑不收者也。若夫江阳诸韵之不收尾音，有两种人犯之：一种自负喉音嘹亮，纵情使去，往而莫返，如是者不收；又梨园子弟当场⁵，务欲四筵耸听，一味浩歌阔唱，如是者不收。乃若月下花阴，名山胜会，赏音毕集，自宜轻讴缓按，紧收细吐，真如袁石公⁶所云：“千人石畔，度一字，捱一刻者，方为入彀。安得任却喉音，放情卖弄，致同优者之音阔鲜收哉。”客又曰：“今人既犯认腹为尾之病，则将去其腹音，亦如齐微等韵早收尾音，不亦可乎？”曰：“不可。声调明爽，全系腹音，且如萧豪二字，何等高华，若不用字腹，出口便收鸣音，则幽晦不扬，而字欠圆整，故尾音收早，亦是病痛，而闭口韵尤忌犯之，是字腹诚不可废也！”客曰：“字腹字尾，拈说既明；所云字头之音，亦有说欤？”曰：“凡字音始出，各有几微之端，似有如无，俄呈忽隐，于萧字则似西音，于江字则似几音，于尤字则似奚音；此一点锋芒，乃字头也。繇字头轻轻吐出，渐转字腹，徐归字尾，其间从微达著，鹤膝蜂腰，颠落摆宕，真如明珠走盘，晶莹圆转。绝无颓浊偏歪之疵矣。然字头尤自有辨：今人每唱离字、楼字、陵字等类，恒有一儿音冒于其前。又如唱一那字，则字先预赘一舐腭之音，俗云‘装柄’，又云‘摘钩头’，极欠乾净，此又可名曰‘字疣’，不可误认为字头也。诸凡论说，及已前歌诀，可与明者道，难与俗人言，必能心中体会，口内呬鸣，逐字逐音，细细试演，其理自得。若粗心浮气，见此话头，不病为幽渺⁷，即笑为支离⁸，就中玄奥，孰从喻之，则知我罪我，其惟此书乎？”客又问曰：“上半字与下半字⁹，总是一字，其理当非悬绝，乃今人业能出字，复昧尾音，其故何欤？”曰：“世之乐工歌客，字且不识，奚能审音？间有从字面中着意稽研者，不过于声之平上去入，调得洽妥，腔之顿挫悠扬，吐得觔节，更于开口、撮口、鼻音之旁注曲谱

者，记得清楚，则遂俨然曲师自命，而王孙公子，争先延聘，试问其某字应归某韵，某韵应收某音，彼固茫然也。若乃文人墨士，则工于填词，而拙于度曲，亦且卑其事而不屑究讨，间有稍稍涉猎者，其聪明问学所及，亦但使叶切无讹，平仄无舛，而韵脚虽娴，音理未熟，试问其字头何音，字腹何音，字尾何音，彼又茫然也。世鲜收音，职此故欤？尝思今之曲谱，即古之乐章，故填词一事，胜国以之制科取士，而放榜之后，即以中式词章，赐之乐府，演之伶官，勲厥琼林佳宴，何等郑重其事，今人乃卑之不肯习也，是不可解矣。”

（《中国古典戏曲论著集成》本）

【注释】

1. 诞：虚妄，大言。
2. 溷(hùn)：混乱、混淆。
3. 津筏：渡河的木筏，比喻达到目的的门径。
4. 厘指：确定，订正。
5. 当场：表演之中。
6. 袁石公：(1568—1610)，明文学家，字中郎，号石公，湖广公安(今属湖北)人，有《袁中郎全集》。
7. 幽渺：精微深妙。
8. 支离：散漫无条理。
9. 上半字与下半字：在沈氏《度曲须知》之“中秋品曲”中载“从来词家只管得上半字面”，并认为他们的工作“不过谱厘平仄，调析宫商，俾徵歌度曲者，抑扬谐节，无至沾唇拗嗓”，此即谓管“上半字面”；“下半字面”谓“须关唱家收拾得好”，并且“工夫全在收音”。

【说明】

沈氏认为“从来词家只管得上半字面”，而“下半字面”“工夫全在收音，音路稍讹，便成别字”，但却“概未有讲及者”，故“今人徒工出口，偏拙字尾”。

所以,他特以“中秋品曲”、“收音问答”、“收音总诀”、“收音谱式”、“入声收诀”等节专论“收音”。此段全选“收音问答”,即是以问答形式对“收音”问题的详细解释。沈氏在此提出“凡敷演一字,各有字头、字腹、字尾之音”,从而使出音与收音更具操作之便。本段还指明了实践中不收音的两类人和应当收音的场合并分析了出现这种混乱现象的原因。他的这一主张,使魏良辅的“字清”要求得到有效实际解决,并在清徐大椿《乐府传声》中以“交待”为题的章节中得以进一步阐述。

第七节 溪山琴况 徐上瀛

【解题】

徐上瀛，号青山，江苏娄东（太仓）人。大约生于明朝万历十年（1582），逝于清朝康熙元年（1662），明末清初著名琴家，虞山派代表人之一，时人誉为“今世之伯牙”，辑有《大还阁琴谱》。《溪山琴况》收录于《大还阁琴谱》中。《大还阁琴谱》原名《青山琴谱》，徐上瀛辑于明崇祯十七年（1644）。先有彭士圣刻本，后经徐氏弟子夏溥校订，定名《大还阁琴谱》，由蔡毓荣于清康熙十二年（1673）重刻，是继《松弦馆琴谱》后虞山派又一重要琴谱。《溪山琴况》作于崇祯十四年（1641），其中提出了二十四琴况，从指与弦、音与意、形与神、德与艺等众多方面辩证而深入地展开了探讨。徐上瀛认为宏细、轻重、迟速互存互用密不可分，提出亮、采、润、圆的“美音”要求，同时他重视想象、联想在表演与欣赏中的作用，追求会心之音、含蓄之美等等，发展了古琴美学思想。同时，他强调“中和”之美，继承且发扬了周敦颐“淡和”审美观，因而根本思想并未超出儒家传统思想的范围。他又主张演奏者修身养性，使自己“淡泊宁静，心无尘翳”，强调以琴“明心见性”，这反映出他接受了道家及佛教思想的影响。《溪山琴况》是古琴音乐美学思想的集大成者，对清代及以后的琴论与古琴艺术有很大影响，目前为止依然是古琴美学的巅峰之作。

和

稽古至圣心通造化¹，德协神人，理一身之性情，以理天下人之性情，于是制之为琴。其所首重者，和也。和之始，先以正调品弦、循徽叶声²，辨之在指，审之在听，此所谓以和感，以和应也。和也者，其众音之窅会，而优柔平中之橐籥乎³？

论和以散和为上，按和为次⁴。散和者，不按而调，右指控弦，迭

为宾主⁵，刚柔相济(剂)，损益⁶相加，是为至和。按和者，左按右抚，以九应律⁷，以十应吕，而音乃和于徽矣⁸。设按有不齐⁹，徽有不准，得和之似，而非真和，必以泛音辨之。如泛尚未和，则又用按复调，一按一泛，互相参究，而弦始有真和。

吾复求其所以和者三，曰弦与指合，指与音合，音与意合¹⁰，而和至矣。

夫弦有性，欲顺而忌逆，浅实而忌虚。若绰者注之，上者下之¹¹，则不顺；按未重，动未坚，则不实。故指下过弦¹²，慎勿松起；弦上递指¹³，尤欲无迹。往来动宕，恰如胶漆，则弦与指和矣。

音有律，或在徽，或不在徽，固有分数以定位¹⁴。若混而不明，和于何出？篇中有度，句中有候，字中有肯，音理甚微¹⁵。若紊而无序，和又何生？究心¹⁶于此者，细辨其吟猱以叶之，绰注以适之¹⁷，轻重缓急以节之，务令宛转成韵，曲得其情¹⁸，则指与音和矣。

音从意¹⁹转，意先乎音，音随乎意，将²⁰众妙归焉。故欲用其意，必先练其音；练其音，而后能洽²¹其意。如右之抚也，弦欲重而不虐，轻而不鄙²²，疾而不促，缓而不弛；左之按弦也，若吟若猱，圆而无碍(吟猱欲恰好，而中无阻滞)，以绰以注，定而可伸(言绰注甫定，而或再引申)。纡回曲折，疏而实密，抑扬起伏，断而复联，此皆以音之精义而应乎意之深微也。其有得之弦外者，与山相映发²³，而巍巍影现，与水相涵濡，而洋洋徜恍²⁴。暑可变也，虚堂疑²⁵雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏²⁶，不可思议，则音与意合，莫知其然而然矣。

要之，神闲气静，蔼然醉心，太和鼓鬯²⁷，心手自知，未可一二²⁸而为言也。太音²⁹希声，古道难复，不以性情中和相遇，而以为是技也³⁰，斯愈久而愈失其传矣。

(中国艺术研究院音乐研究所，北京古琴研究会编：《琴曲集成》，中华书局1994年版)

【注释】

1. 稽：考察。至圣：至高无上的圣人，如伏羲氏、神农氏、周文王、周武王、孔子等等。
2. 正调品弦：定调调弦。循徽叶(xié)声：根据一定徽分的按音与散音相应和进行调弦。
3. 窅会：音和音之间和谐统一。橐籥：风箱。老子《道德经》：“天地之间，其犹橐(籥)籥乎？”这里的引申为关键。
4. 散和：散音调弦。按和：以按音与散音相调的方式调弦。散和、按和都是为了使音律和谐的调弦方式。
5. 迭为宾主：指各弦互为宾主。
6. 损益：这里指音的升高或降低。
7. 应律：所弹之音合于所对应的律吕。此处所言乃调琴法之一种。
8. 音乃和于徽：所取之音与律吕相和。
9. 按有不齐：即“徽有不准”，按和时，左指所按徽位不准。
10. 指：演奏指法和技法。音：演奏者奏出的乐音、曲调。意：演奏者所要表现的心意、情致，也就是乐曲的表现内容。
11. 若绰者注之，上者下之：“绰”、“住”、“上”、“下”为左手之按弦指法。自下而上至徽按弦得音为“绰”——“绰”(chāo)，通“抄”。自上而下至徽按弦得音，为“注”；按弦得音后上引至一定徽位，得一后倚音，为“上”；按弦得音后下引至一定徽位，得一后倚音为“下”。
12. 指下过弦：指按弦时手指从一弦过渡到另一弦。
13. 弦上递指：在统一弦上运指。
14. 固有分数以定位：琴乐中将两个徽位之间分为十等分，此句意为“徽与徽之间的分数来定音位”。
15. 篇：此处指整部琴乐作品。度：乐曲的结构、章节。候：原为时间单位，即气候、节候，此处指乐句进行的节度、轻重起伏、发展变化等方面艺术处理的要求。字：乐音。肯：即肯綮，本意为筋骨结合之处。此处引申为关节、关键。微：微妙。

16. 究心：尽心尽力地探究。
17. 吟猱：使得琴声圆润而有韵味的两种左手的两种指法。猱读作(náo)。叶：通“协”，协助之意，此处引申为修饰、润色。适：适合、配合。
18. 宛转：此处指费尽心思，千方百计。情：情趣。
19. 意：指抚琴者的思想情感，音乐所要表达的思想、情感、意境。
20. 将：取。
21. 洽：合
22. 虐：暴，猛。鄙：虚，浮。
23. 其：音意相合的演奏。映发：映衬。“与山”句，指乐曲所表现者为山。
24. 影现：隐隐显现。涵濡：浸染。“与水”一句，指乐曲所表现者为水。徜徉：仿佛可见。
25. 疑：通“凝”。
26. 无尽藏：由佛家语“无尽藏海”而来，一四十真如法性包罗万法，如同大海能容纳众物。后来多用以指应用无穷的事物。此处是说音意相合的演奏，其表现力是无穷无尽的。
27. 蔼：月光微暗的样子，这里形容醉心的情状。太和：极度和谐。鬯：通“畅”，原指琴曲的一种，此处泛指琴曲。
28. 一二：一一的意思。
29. 太音：《老子·四十一章》：“大器晚成，大音希声，大象无形。”
30. 遇：求。是技：这种技术，指琴技。

【说明】

作者先讲了调弦求和之法，这是演奏能够达到和的境界的基础。之后，徐上瀛又把下一个层次的和分为三个方面：弦与指和、指与音和、音与意和。作者最后总结弹琴要神态安详，气息平静，投入感性，忘乎所以。和是中国古代乐论当中出现的第一个审美范畴，太古时期文献中便提及“神人以和”，先秦时期的讲究音律之和以及音乐结构中讲究“以他平他”一直到荀子的“审一定和”等等，经过了长期的发展，《溪山琴况》中所提出的和则增加了和

合的理念,主张达到人琴合一等方面的要求。综观《溪山琴况》中的和,可以看到这里的和融合了儒家的中和与道家的冲和两种审美观念。

静

抚琴卜¹静处亦何难,独难于运指之静。然指动而求声,恶乎²得静。余则曰:政³在声中求静耳。声厉则知指躁,声粗则知指浊,声希则知指静,此审音之道也。盖静由中⁴出,声自心生,苟心有杂扰,手有物挠,以之抚琴,安能得静?惟涵养之士,(澹)淡泊宁静,心无尘翳⁵,指有余闲,与论希声之理,悠然可得矣。所谓希者,至静之极,通乎杳渺⁶,出有入无⁷,而游神于羲皇⁸之上者也。约⁹其下指功夫,一在调气,一在练指。

调气则神自静,练指则音自静。如蕪¹⁰妙香者,含其烟而吐雾。涤峯茗¹¹者,荡其浊而泻清。取静音者亦然。雪其躁气,释其竞心;指下扫尽炎器,弦上恰存贞¹²洁。故虽急而不乱,多而不繁。渊深在中,清光发外,有道之士,当自得之。

【注释】

1. 卜: 选择。
2. 恶乎: 在哪里。
3. 政: 同“正”。
4. 中: 心中。
5. 尘: 凡尘中的俗事。翳: 遮盖, 遮蔽。
6. 杳渺: 遥远的地方, 深远的意境。
7. 出有入无: 从有声到无声。
8. 羲皇: 原意指上古时代。此处形容摆脱世事, 忘却俗念, 达到忘我的精神境界。
9. 约: 概括。
10. 蕪: 点燃。

11. 峇茗：产于浙江长兴县的名茶。

12. 贞：正。

【说明】

作者首先提出古琴的演奏对环境的重要要求就是要安静。古琴的演奏是为了抒发内心情感而不是表演给观众看的。然而，由于音乐是在时间中运动的艺术，因而在运动中求静，是比较难以实现的。音乐风格的静是可以被人所认知的。反之，也可以通过琴声了解人的内心。有修养的、能够淡泊宁静的人，能够得到声中求静的真谛。

清

语云“弹琴不清¹，不如弹筝”，言失雅也。故清者，大雅之原本，而为声音之主宰。地不僻则不清，琴不实则不清，弦不洁则不清，心不静则不清，气不肃则不清²：皆清之至要者也，而指上之清尤为最。

指求其劲，按求其实，则清音始出；手不下³徽，弹不柔懦，则清音并发；而又挑必甲尖，弦必悬落，则清音益妙。两手如鸾凤和鸣，不染纤毫浊⁴气，厝指如敲金戛石，傍弦绝无客声⁵：此则练其清骨，以超乎诸音之上矣。

究夫曲调之清，则最忌连连弹去，亟亟⁶求完，但欲热闹娱耳，不知意趣何在，斯则流于浊矣。故欲得其清调者，必以贞、静、宏、远为度，然后按以气候，从容宛转。候宜逗留，则将少息以俟之；候宜紧促，则用疾急以迎之。是以节奏有迟速之辨，吟猱有缓急之别，章句必欲分明，声调愈欲疏越⁷，皆是一度⁸一候，以全其终曲之雅趣。试一听之，则澄然秋潭，皎然寒月，澹⁹然山涛，幽然谷应，始知弦上有此一种情况，真令人心骨俱冷，体气¹⁰欲仙矣。

【注释】

1. 清：《左传·昭公二十年·晏子论乐》开始以清浊为音乐十大相成之要素之一。
2. 地不僻：地方不安静。琴不实：琴不结实。弦不洁：弦不干净。琴弦干净，声音才不会发闷。心不静：内心不平静。气不肃：神气不严肃。
3. 下：离开。
4. 浊：与清相对。
5. 厝：同“措”，措指，指运指。傍：同“旁”。客声：傍弦之声、不应有之声，即杂声。
6. 亟亟：急急忙忙。
7. 疏越：清越。
8. 度：标准、准则。
9. 渚：浪涛冲击的清朗声响。
10. 体气：身体和精神，即身心。

【说明】

作者首先指出清的客观要求，首先是清静的客观环境，此外是制作古琴面板的桐材质地密实而松透，脂液去尽，底板反射能力强，发音才能清亮。此外还要弦也要保持洁净。然后是清的主观要素，要心无杂念，精神超越，即神清；要指情性与情趣，气质清雅。接着作者指出清品的音乐要素。首先是指清，右手中锋用指，自上而下，坚实有力，左手按准徽分，不随便乱动，左右手之间搭配得体，这些是取得清品的技术要求。清品最重要的音乐要素是调清，以贞静宏远为艺术追求，不同的追求有不同的情绪的变化，不同的情绪决定着不同的节奏，组成不同的旋律与乐章。在抚弹中，将节奏、旋律、乐章的安排都与贞静宏远的艺术的目的的自然实现紧密结合在一起，这就是清。最后作者还列举出清品的各种审美境象与审美体验。

远

远与迟似¹，而实与迟异，迟以气用，远以神行²。故气有候³，而

神无候。会远于候⁴之中，则气为之使；达远于候之外，则神为之君。至于神游气化，而意之所之玄之又玄。时为岑寂⁵也，若游峨嵋之雪；时为流逝也，若在洞庭之波。倏缓倏速，莫不有远之微致⁶。盖音至于远，境入希夷⁷，非知音未易知，而中独有悠悠⁸不已之志。吾故曰：“求之弦中如不足，得之弦外则有余也。”

【注释】

1. 远：远是关于作品表现力的范畴，指作品所蕴含的意境之阈值，包括广度、深度等。迟：下指迟缓。
2. 气：气息。神：想象。
3. 有候：有节度，可把握。
4. 候：主宰。
5. 岑寂：寂静。
6. 倏：忽而。微致：微妙的情致。
7. 希夷：玄妙的境界。
8. 悠悠：遥远，长久。

【说明】

作者首先指出远与迟是两个不同的范畴，不能把二者混淆。意境的实现虽主要是依靠艺术想象力，但在音乐中，它也要凭借情绪运动来实现。远的实现要依靠想象，但又不单是想象，必须在音乐实践中得以实现。作者对远的境界从静态和动态两个方面加以描绘。远的实现要靠人生体验、学养积淀、独到的直觉能力与人格的提炼、技术达到化境这几个基本条件。

古

《乐志》曰：“琴有正声，有间声¹。其声正直和雅，合于律吕，谓之正声，此雅、颂之音，古乐之作也；其声间杂繁促，不协律吕，谓之间声，此郑卫之音，俗乐之作也。雅、颂之音理²而民正，郑卫之曲动

而心淫。然则如之何而可就³正乎？必也黄钟以生之，中正以平之，确乎郑卫不能入也⁴。”按此论，则琴固有时古之辨⁵矣！

大都声争而媚耳⁶者，吾知其时也；音（澹）淡而会心者，吾知其古也。而音出于声，声先败⁷，则不可复求于音。故媚耳之声，不特为其疾速也，为其远于大雅也；会心之音，非独为其延缓也，为其沦于俗响也。俗响不入，渊乎大雅，则其声不争，而音自古矣。

然粗率疑于古朴，疏慵疑于冲（澹）淡，似超于时，而实病于古⁸。病于古与病于时者奚以异？必融其粗率，振其疏慵，而后下指不落时调，其为音也，宽裕温庞⁹，不事小巧，而古雅自见。一室¹⁰之中，宛在深山邃谷，老木寒泉，风声簌簌令人有遗世独立¹¹之思，此能进于古者矣。

【注释】

1. 间声：杂声。
2. 理：整治。
3. 就：归于。
4. 平：治理，节制。入：混入。
5. 辨：区分。
6. 大都：大致。媚耳：娱耳。
7. 败：败坏，放纵，不合律吕。
8. 疑：似是而非。疏慵：懒散。冲淡：平和淡泊。时：时俗。病于古：为古所困，意为得其形而失其神。
9. 温庞：温厚。
10. 室：演奏古琴的房间。
11. 遗世独立：超然独立于尘世之外。

【说明】

徐上瀛首先提到《乐志》当中所讲的雅俗之分、古今之别，认为清变用多

了,不合于雅乐传统。他引《乐志》正声与间声说来解释古乐的目的主要是对传统的概念加以限定。深层的原因则在于明代的复古主义的倾向。以是否超越五正音体系作为检验是否为郑卫之乐的标准,无疑会将雅乐限制在一个极狭窄的范围,并不符合雅乐的历史事实。徐上瀛还对今古之辨,提出了自己的看法,即是从形态和功能两个方面来区分。时乐从特征上讲体现了一个“争”字,目的是满足感官需要,即“媚耳”。古乐的特征是“淡”,目的满足心灵,给人以美感,即“会心”。郑卫之失,不在于音乐结构本身,而在于功能观的失统,背离了正道。琴乐的古品,没有技术作为依托,也是不能实现的。徐上瀛强调技术的重要性。认识古品往往会有两种错误倾向,病于古和病于时,病于古者,没有把握古品的质的属性,仅仅从外在的方面来追寻,以为粗糙、草率就是古朴,简单、平庸就是冲淡,看似与时调不同,却是病于古。纠正的方法是去掉粗糙与草率,不要简单化与概念化,以平常心待之。

淡

弦索¹之行于世也,其声艳而可悦也。独琴之为器,焚香静对,不入歌舞场中;琴之为音,孤高岑寂,不杂丝竹²伴内。清泉白石,皓月疏风,悠悠³自得,使听之者游思缥缈⁴,娱乐之心不知何去,斯之谓(澹)淡。

舍艳而相遇于(澹)淡者,世之高入⁵韵士也。而(澹)淡固未易言也,祛邪而存正,黜俗而还雅,舍媚而还淳,不着意于(澹)淡而(澹)淡之妙自臻⁶。

夫琴之元音本自(澹)淡也,制之为操,其文情冲⁷乎(澹)淡也。吾调⁸之以(澹)淡,合乎古人,不必谐于众也。每山居深静,林木扶苏⁹,清风入弦,绝去炎器,虚徐¹⁰其韵,所出皆至音¹¹,所得皆真趣,不禁怡然吟赏,喟然云:“吾爱此情,不絳¹²不竞;吾爱此味,如雪如冰;吾爱此响,松之风而竹之雨,硖之滴¹³而波之涛也。有寤寐¹⁴于

(澹)淡之中而已矣。”

【注释】

1. 弦索：泛指弦乐器。不同种类的弦乐器，与琴相比较，大多比较动听，因而琴素有“难学易忘不中听”的说法。
2. 丝竹：古琴以外的管乐器和弦乐器。
3. 脩脩：自由自在。
4. 游思缥缈：神游四方，思接万古的自由境界。
5. 高人：具有不同于社会公众的人生观、世界观、价值观的士人。这些人富有智慧，文化层次较高，故称高人。
6. 臻：达到。
7. 冲：《说文》：“涌摇也。”老子《道德经》：“万物负阴以抱阳，冲气以为和。”此处指内心所蕴育的矛盾与冲突之情状。这种淡为冲淡，是从内心冲突中产生的深刻性与丰富性的体现。中和与冲和分别作为儒道二家不同审美的理想境界。
8. 调：演奏。
9. 扶苏：枝条四布的样子。
10. 虚徐：从容不迫。
11. 至音：至善至妙的音。
12. 不絳：不竞争不急躁。
13. 硥之滴：两山间的流水。
14. 寤寐：日夜。

【说明】

在这部分作者首先指出士人将琴作为一种抒发自己内心、修身养性的工具，而与弦索丝竹有着很大的不同。琴人应维护琴的文化意义，不能随便地将它作为娱乐工具。淡品的境界不是刻意求得的。具有高远的志向、独特卓群趣味的高人，去邪存正，自然就会捕捉到淡的意味。精神上进入淡的境界，所奏琴乐自然就会有淡的况味。琴的音色本来就应该是淡的，琴人应

该追求淡的韵味，应该陶醉于其中。

恬

诸声¹(澹)淡则无味，琴声(澹)淡则益有味。味者何？恬²是已。味从气出，故恬也。夫恬不易生，(澹)淡不易到，唯操³至妙来则可(澹)淡，淡(澹)至妙来则生恬，恬至妙来则愈(澹)淡而不厌。故于兴到而不自纵，气到而不自豪⁴，情到而不自扰，意到而不自浓。及睨⁵其下指也，具见君子之质，冲然⁶有德之养，绝无雄竞柔媚态。不味而味，则为水中之乳泉⁷；不馥而馥，则为蕊中之兰茝⁸。吾于此参之，恬味得矣。

【注释】

1. 诸声：指除了古琴之外其他乐器的声响。
2. 恬：安乐自在的趣味。
3. 操：弹奏。
4. 兴：兴致。气：气氛。豪：强，激烈。
5. 睨：视。
6. 冲然：冲和淡泊的样子。
7. 乳泉：如乳之泉，形容泉水的甘美。
8. 兰茝：兰草与白茝，均为清香之草，古人用作佩饰。

【说明】

琴乐追求恬淡的审美情趣，这一方面由琴乐的文化属性所决定，此外也与琴作为乐器自身的特点有关系。作者认为在演奏古琴的过程中兴、气、情、意均应有节制，不能放纵。恬是不容易做到的。

逸¹

先正云：以无累之神，合有道之器，非有逸致者，则不能也²。

第其人必具超逸之品³，故自发超逸之音。本从性天⁴流出，而亦陶冶可到。如道人⁵弹琴，琴不清亦清。朱紫阳⁶曰：“古乐虽不可得而见，但诚实人弹琴，便雍容⁷平淡，故尝先养其琴度⁸，而次养其手指，则形神并洁，逸气渐来，临缓则将舒缓而多韵，处急则犹运急而不乖⁹，有一种安闲自如之景象，尽是潇洒不群之天趣。所为¹⁰得之心，而应之手；听其音而得其人，此逸之所征¹¹也。”

【注释】

1. 逸：超逸，超然不俗之意，指古琴的演奏技术和艺术表现都超越了制约的境界。
2. 先正：先哲、先贤。无累：无牵挂，无拘束。有道之器：指古琴。逸致：超逸的意念、情趣。
3. 第：但，只。品：品格。
4. 性天：即“天性”。因性由天赋，故名“性天”。
5. 道人：有道之人。
6. 紫阳：朱熹别号。
7. 雍容：从容不迫。
8. 琴度：弹琴的气度。
9. 乖：错乱，不和谐。
10. 所为：所谓。
11. 逸之所征：得到逸的情趣，进入超逸的境界。征，成的意思。

【说明】

逸指的是超然不俗的况味，指古琴的演奏技术和艺术表现都超越了制约的境界。作者点明了逸的实现首先要在精神上获得超越，还要能够破除执着的价值观念。这里的逸的范畴，超越了传统规范。首先要从主体上实现自我超越，还要在演奏技术上超越。对逸的追求，往往会导致新的流派的诞生。

雅

古人之于诗则曰：“风”、“雅”，于琴则曰“大雅”。自古音沦没，即有继空谷之响¹，未免郢人寡合，则且苦思求售²，去故谋新，遂以弦上作琵琶声，此以雅音而翻为俗调也。惟真雅者不然，修其清静贞正，而藉琴以明心见性，遇不遇，听之也，而在我足以自况³。斯真大雅之归⁴也。

然琴中雅俗之辨争在纤微⁵？喜工⁶柔媚则俗，落指重浊则俗，性好炎闹则俗，指拘⁷局促则俗，取音粗厉则俗，入弦仓卒则俗，指法不式⁸则俗，气质浮躁则俗，种种俗态未易枚举，但能体认⁹得“静”、“远”、“(澹)淡”、“逸”四字，有正始风，斯俗情悉去，臻于大雅矣。

【注释】

1. 空谷之响：极难得的音乐，即“古音”。
2. 售：达到，实现。“求售”，指求遇知音，求得人赏识。
3. 明心见性：原为佛教禅宗修持方法，意谓悟了自心本性（即佛性）即可成佛。
遇：指遇知音。听之：听之任之。自况：自比。指抒发自己的性情。
4. 归：归宿，所在。
5. 然：然则。争：怎，岂。
6. 工：同“攻”，专攻。
7. 拘：拘束。
8. 不式：不合规范。
9. 体认：体察，辨识。

【说明】

琴乐是雅文化的象征，因而对于雅的追求是古琴音乐当中至关重要的内容。琴乐中有大雅和变雅的区别，这是值得注意的。固守琴乐雅的文化品格，就要修养人格，做到清静贞正，端正自己的艺术观，不为世俗观念所左右，能够甘于寂寞。

第八节 山歌序 冯梦龙

【解题】

冯梦龙(1574—1646),明代文学家。字犹龙,号龙子犹、顾曲散人、墨憨斋主人。长洲(今江苏省苏州)人,辑有活本《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》,民歌集《桂枝儿》,散曲集《太霞新奏》,笔记《古今谈概》等。又曾改写小说《平妖传》、《新列国志》,并作有传奇《双雄记》,修改汤显祖、李玉诸人作品多种,合称《墨憨斋定本传奇》。《山歌》,又名《童痴二弄》,冯梦龙编,明代民歌歌词专集,其中收录吴地情歌 365 首,桐城时兴歌 24 首,是冯梦龙以“情真”为标准节录的,大部分是反映男女爱情的作品。本篇是该民歌集的序言。

书契¹以来,代有歌谣,太史所陈,并称风雅,尚矣²。自楚骚、唐律,争妍竞畅³,而民间性情之响,遂不得列于诗坛⁴。于是别之曰“山歌”,言田夫野竖矢口寄兴之所为,荐绅学士家不道也⁵。唯诗坛不列,荐绅学士不道,而歌之权愈轻,歌者之心亦愈浅⁶,今所盛行者,皆私情谱⁷耳。虽然,桑间濮上,国风刺之,尼父录焉⁸,以是为情真而不可废也。山歌虽俚甚矣,独非郑卫之遗欤⁹,且今虽季世¹⁰,而但有假诗文,无假山歌,则以山歌不与诗文争名,故不屑假。苟其不屑假,而吾藉以存真¹¹,不亦可乎?抑¹²今人想见上古之陈于太史者如彼,而近代之留于民间者如此,倘亦论世之林云尔¹³。若夫借男女之真情,发名教之伪药¹⁴,其功于《挂枝儿》¹⁵等。故录《挂枝词》而次及《山歌》。

(顾颉刚校点传经堂本,顾颉刚著:《顾颉刚民俗文集》,中华书局 2010 年版)

【注释】

1. 书契:契,刻。古代的文字是用刀刻出的,故称文字为“书契”。
2. 太史所陈:《礼记·王制》:“天子……命太师陈诗以观民风”的记载。尚:

久远。

3. 楚骚：楚辞。因楚辞以《离骚》为代表作，故称“楚骚”。唐律：唐诗。唐代近体诗讲求格律，故称“唐律”。畅：通“鬯”，旺盛的意思。
4. 性情之响：抒发真性情的歌曲。遂：就
5. 竖：对别人蔑视的称呼，如同“小子”。矢口：直言。荐绅：即“缙绅”，古代官员的服饰，此处作为官员的代称。
6. 权：重量，地位。浅：通俗。
7. 谱：类。
8. 国风刺之：《诗序》认为《诗经·国风》中收录《郑风》这类诗是讽刺淫风大行。尼父：对孔子的尊称，此处“父”表示尊重。
9. 俚：鄙俗。独：难道。
10. 季世：末世，衰落的时代。
11. 苟：如，诚。藉：凭借。
12. 抑：语气词，无义。
13. 倘：或许。林：人或事物的聚会丛集。
14. 伪药：封建统治者认为名教是挽救世风的药方，作者认为名教在本质上是伪善，因而称其为“伪药”。
15. 于：与。《桂枝儿》：又称《童痴一弄》，内容与《山歌》相近。

【说明】

在这篇序言中，冯梦龙首先揭示了作为“民间性情之响”的山歌无法与楚骚、唐律并列于诗坛，并且被那些荐绅学士家不所不齿的现象。随后旗帜鲜明地阐明自己的观点，“但有假诗文，无假山歌”，肯定了民歌情真朴实的优点所在。接着，作者又提出“借男女之真情，发名教之伪药”的口号，具有反封建的进步意义。《山歌序》所表达的思想与冯梦龙的文学主张是一致的。冯梦龙认为，人的性情是推动文学发展变化的力量，文学沦为说教的工具，必然会僵化，文学的更迭过程，就是田夫野竖不断创新、新兴的活文学取代陈腐死文学之过程。

第九节 闲情偶寄·演习部 李 渔

【解题】

李渔(1611—1679),字笠鸿、谪凡,号笠翁,浙江兰溪人。著有传奇《比目鱼》、《风筝误》等10种、小说《十二楼》等15篇和《闲情偶寄》等多种著作,是清初戏曲理论的重要代表人物。《闲情偶寄》内容包含词曲、演习、声容、居室、器玩、饮馔、种植、颐养八部,戏曲理论包括词曲、演习、声容三部分,今人曾摘取这三部分独立成书,称为《李笠翁曲话》。“词曲”部主要论述结构、词采、音律等戏曲创作方法,“演习”部主要论述选剧、变调、授曲等“登场之道”,“声容”部主要论述选姿、修容、治服等选择、培养演员方法。“演习”部包括“选剧”、“变调”、“授曲”、“教白”、“脱套”五节,此处选文为有关“声音之道”的“授曲”、“教白”二节。“授曲”分“解明曲意”、“调熟字音”、“字忌模糊”、“曲严分合”、“锣鼓忌杂”、“吹合宜低”六部分;“教白”分“高低抑扬”和“缓急顿挫”两部分。

授曲·解明曲意

唱曲宜有曲情,曲情者,曲中之情节也。解明情节,知其意之所在,则唱出口时,俨然此种神情,问者是问,答者是答,悲者黯然魂消¹而不致反有喜色,欢者怡然自得而不见稍有瘁容²,且其声音齿颊之间,各种俱有分别,此所谓曲情是也。吾观今世学曲者,始则诵读,继则歌咏,歌咏既成而事毕矣。至于讲解二字,非特废而不行,亦且从无此例。有终日唱此曲,终年唱此曲,甚至一生唱此曲,而不知此曲所言何事,所指何人,口唱而心不唱,口中有曲而面上身上无曲,此所谓无情之曲,与蒙童³背书,同一勉强而非自然者也。虽腔板⁴极正,喉舌齿牙极清,终是第二、第三等词曲,非登峰造极之技也。欲唱好曲者,必先求明师讲明曲义。师或不解,不妨转询文人,

得其义而后唱。唱时以精神贯串其中，务求酷肖。若是，则同一唱也，同一曲也，其转腔换字之间，别有一种声口，举目回头之际，另是一副神情，较之时优⁵，自然迥别。变死音为活曲，化歌者为文人，只在能解二字，解之时义大矣哉！

授曲·调熟字音

调平仄，别阴阳，学歌之首务也。然世上歌童解此二事者，百不得一。不过口传心授，依样葫芦⁶，求其师不甚谬，则习而不察，亦可以混过一生。独有必不可少之一事，较阴阳平仄⁷为稍难，又不得因其难而忽视者，则为“出口”、“收音”二诀窍。世间有一字，即有一字之头，所谓出口者是也；有一字，即有一字之尾，所谓收音者是也。尾后又有余音，收煞此字，方能了局。譬如吹箫、姓萧诸“箫”字，本音为箫，其出口之字头与收音之字尾，并不是“箫”，若出口作箫收音作箫，其中间一段正音并不是箫，而反为别一字之音矣。且出口作“箫”，其音一泄而尽，曲之缓者，如何接得下板？故必有一字为之头，以备出口之用；有一字为之尾，以备收音之用；又有一字为余音，以备煞板之用。字头为何？“西”字是也；字尾为何？“夭”字是也；尾后余音为何？“乌”字是也。字字皆然，不能枚纪。《弦索辨讹》⁸等书载此颇详，阅之自得。要知此等字头、字尾及余音，乃天造地设，自然而然，非后人扭捏而成者也。但观切字之法⁹，即知之矣。《篇海》、《字汇》¹⁰等书，逐字载有注脚¹¹，以两字切成一字。其两字者，上一字即为字头，出口者也，下一字即为字尾，收音者也，但不及余音之一字耳。无此上下二字，切不出中间一字，其为天造地设可知。此理不明，如何唱曲！出口一错，即差谬到底，唱此字而讹为彼字，可使知音者听乎？故教曲必先审音。即使不能尽解，亦须讲明此义，使知字有头尾以及余音，则不敢轻易开口，每字必询，久之自

能惯熟。“曲有误，周郎顾¹²。”苟明此道，即遇最刻之周郎，亦不能拂情而左顾矣。

字头、字尾及余音，皆为慢曲而设，一字一板或一字数板者，皆不可无。其快板曲，止有正音，不及头尾。

缓音长曲之字，若无头尾，非止不合韵，唱者亦大费精神。但看青衿¹³赞礼之法，即知之矣。“拜”、“兴”二字，皆属长音。“拜”字出口以至收音，必俟其人揖毕而跪，跪毕而拜，为时甚久。若止唱一“拜”字到底，则其音一泄而尽，不当歇而不得不歇，失宾相之体矣。得其窍者，以“不爱”二字代之。“不”乃“拜”之头，“爱”乃“拜”之尾，中间恰好是一“拜”字。以一字而延数晷，则气力不足；分为三字，即有余矣。“兴”字亦然，以“希”、“因”二字代之。赞礼且然，况于唱曲？婉譬曲喻，以至于此，总出一片苦心。审乐诸公，定须怜我。

字头、字尾及余音，皆须隐而不现。使听者闻之，但有其音，并无其字，始称善用头尾者。一有字迹，则沾泥带水，有不如无矣。

授曲·字忌模糊

学唱之人，勿论巧拙，只看有口无口。听曲之人，慢讲精粗，先问有字无字¹⁴。字从口出，有字即有口。如出口不分明，有字若无字，是说话有口，唱曲无口，与哑人何异哉？哑人亦能唱曲。听其呼号之声，即可见矣。常有唱完一曲，听者止闻其声，辨不出一字者，令人闷杀。此非唱曲之料，选材者任其咎，非本优之罪也。舌本生成，似难强造，然于开口学曲之初，先能净其齿颊，使出口之际，字字分明，然后使工腔板，此回天大力，无异点铁成金。然百中遇一，不能多也。

授曲·曲严分合

同场之曲¹⁵，定宜同场，独唱之曲，还须独唱，词意分明，不可犯

也。常有数人登场，每人一只之曲，而众口同声以出之者，在授曲之人，原有浅深二意：浅者虑其冷静，故以发越¹⁶见长；深者示不参差，欲以翕如¹⁷见好。尝见《琵琶·赏月》¹⁸一折，自“长空万里”以至“几处寒衣织未成”，俱作合唱之曲，谛听其声，如出一口，无高低断续之痕者。虽曰良工心苦，然作者深心，于兹埋没。此折之妙，全在共对月光，各谈心事。曲既分唱，身段¹⁹即可分做，是清淡之内原有波澜；若混作同场，则无所见其情，亦无可施其态矣。惟“峭寒生”二曲可以同唱，首四曲，定该分唱，况有合前数句，振起神情，原不虑其太冷。他剧类此者甚多，举一可以概百。戏场之曲，虽属一人而可以同唱者，惟行路出师等剧，不问词理异同，皆可使众声合一。场面似闹，曲声亦宜闹，静之则相反矣。

授曲·锣鼓忌杂

戏场锣鼓，筋节所关。当敲不敲，不当敲而敲，与宜重而轻，宜轻反重者，均足令戏文²⁰减价。此中亦具至理，非老于优孟²¹者不知。最忌在要紧关头，忽然打断。如说白未了之际，曲调初起之时，横敲乱打，盖却声音，使听白者少听数句，以致前后情事不连；审音者未闻起调，不知以后所唱何曲。打断曲文，罪犹可恕；抹杀宾白，情理难容。予观场每见此等，故为揭出。又有一出戏文将了，止余数句宾白未完，而此未完之数句，又系关键所在，乃戏房²²锣鼓，早已催促收场，使说与不说同者，殊可痛恨！故疾徐轻重之间，不可不急讲也。场上之人，将要说白，见锣鼓未歇，宜少停以待之。不则过难专委²³，曲、白、锣鼓，均分其咎矣。

授曲·吹合宜低

丝、竹、肉三音，向皆孤行独立，未有合用之者。合之自近年始。

三籁齐鸣，天人合一²⁴，亦金声玉振²⁵之遗意也，未尝不佳。但须以肉为主，而丝竹副之，使不出自然者亦渐近自然，始有主行客随之妙。迩来戏房吹合之声，皆高于场上之曲，反以丝、竹为主，而曲声和之，是座客非为听歌而来，乃听鼓乐而至矣。从来名优教曲，总使声与乐齐，箫、笛高一字，曲亦高一字；箫、笛低一字，曲亦低一字。然相同之中，即有高低轻重之别，以其教曲之初，即以箫笛代口，引之使唱，原系声随箫、笛，非以箫、笛随声，习久成性，一到场上，不知不觉而以曲随箫、笛矣。正之当用何法？曰：家常理曲，不用吹合，止于场上用之，则有吹合亦唱，无吹合亦唱，不靠吹合为主。譬之小儿学行，终日倚墙靠壁，舍此不能举步，一旦去其墙壁，偏使独行，行过一次两次，则虽见墙壁而不靠矣。以予见论之，和箫、和笛之时，当比曲低一字。曲声高于吹合，则丝竹之声亦变为肉，寻其附和之痕而不得矣。正音之法，有过此者乎？然此法不宜概行，当视唱曲之人之本领。如一班之中，有一二喉音最亮者，以此法行之。其余中人以下之材，俱照常格。倘不分高下，一例举行，则良法不终，而怪予立言之误矣。

吹合之声，场上可少；教曲学唱之时，必不可少；以其能代师口而司熔铸变化之权也。何则？不用箫笛，止凭口授，则师唱一遍徒亦唱一遍，师住口则徒亦住口，聪慧者数遍即熟，资质稍钝者非数十百遍不能，以师徒之间，无一转相授受之人也。自有此物，只须师教数遍，齿牙稍利，即用箫笛引之。随箫随笛之际，若曰无师，则轻重疾徐之间，原有法脉准绳，引人归于胜地；若曰有师，则师口并无一字，已将此曲交付其徒。先则人随箫笛，后则箫笛随人，是金蝉脱壳之法也。庾公之斯学射于尹公之他，尹公之他学射于我²⁶，箫笛二物即曲中之尹公他也。但庾公之斯与子濯孺子，昔未见面，而今同在一堂耳。若是，则吹合之力，诎可少哉？予恐此书一出，好事者过

听予言，谬视箫笛为可弃，故复补论及此。

教白·高低抑扬

宾白虽系常谈，其中悉具至理。请以寻常讲话喻之。明理人讲话，一句可当十句；不明理人讲话，十句抵不过一句，以其不中肯綮²⁷也。宾白虽系编就之言，说之不得法，其不中肯綮等也。犹之情人²⁸传语，教之使说，亦与念白相同。善传者以之成事，不善传者以之僨事²⁹，即此理也。此理甚难，亦甚易。得其孔窍则易，不得孔窍则难。此等孔窍，天下人不知，予独知之。天下人即能知之，不能言之，而予复能言之。请揭出以示歌者。白有高低抑扬。何者当高而扬？何者当低而抑？曰：若唱曲然。曲文之中，有正字，有衬字。每遇正字，必声高而气长。若遇衬字，则声低气短而疾忙带过：此分别主客之法也。说白之中，亦有正字，亦有衬字。其理同，则其法亦同。一段有一段之主客，一句有一句之主客。主高而扬，客低而抑，此至当不易之理，即最简极便之法也。凡人说话，其理亦然。譬如呼人取茶，取酒，其声云：“取茶来！”“取酒来！”此二句既为茶酒而发，则“茶”、“酒”二字为正字，其声必高而长；“取”字、“来”字为衬字，其音必低而短。再取旧曲中宾白一段论之。《琵琶·分别》白云：“云情雨意，虽可抛两月之夫妻；雪鬓霜鬟，竟不念八旬之父母。功名之念一起，甘旨之心顿忘，是何道理？”首四句之中，前二句是客，宜略轻而稍快，后二句是主，宜略重而稍迟。“功名”、“甘旨”二句亦然，此句中之主客也。“虽可抛”、“竟不念”六个字，较之“两月夫妻”、“八旬父母”虽非衬字，却与衬字相同，其为轻快，又当稍别。至于“夫妻”、“父母”之上二“之”字，又为衬中之衬，其为轻快，更宜倍之。是白皆然。此字中之主客也。常见不解事梨园，每于四六句中之“之”字，与上下正文同其轻重疾徐，是谓菽、麦不辨³⁰，尚可谓

之能说白乎？此等皆言宾白，盖场上所说之话也。至于上场诗，定场白³¹，以及长篇大幅叙事之文，定宜高低相错，缓急得宜，切勿作一片高声，或一派细语——俗言“水平调”是也。上场诗四句之中，三句皆高而缓，一句宜低而快。低而快者，大率宜在第三句。至第四句之高而缓，较首二句更宜倍之。如《浣纱记》定场诗云：“少小英雄侠气闻，飘零仗剑学从军。何年事了拂衣去，归卧荆南梦泽云。”“少小”二句宜高而缓，不待言矣。“何年”一句必须轻轻带过，若与前二句相同，则煞尾一句不求低而自低矣。末句一低，则懈而无势，况其下接着通名道姓之语，如“下官姓范、名蠡、字少伯”，“下官”二字，例应稍低，若末句低而接者又低，则神气索然不振矣。故第三句之稍低而快，势有不得不然者。此理此法，谁能穷究至此？然不如此，则是寻常应付之戏，非孤标特出³²之戏也。高低抑扬之法，尽乎此矣。

优师既明此理，则授徒之际，又有一简便可行之法：索性取而予之，但于点脚本时，将宜高宜长之字，用朱笔圈之；凡类衬字者不圈。至于衬中之衬，与当急急赶下、断断不宜沾滞者，亦用朱笔抹以细纹，如流水状。使一一皆能识认。则于念剧之初，便有高低抑扬，不俟登场摹拟。如此教曲，有不妙绝天下，而使百千万亿之人赞美者，吾不信也。

教白·缓急顿挫

缓急顿挫之法，较之高低抑扬，其理愈精。非数言可了，然了之必须数言，辩者愈繁，则听者愈惑，终身不能解矣。优师点脚本授歌童，不过一句一点。求其点不刺谬，一句还一句，不致断者联而联者断，亦云幸矣，尚能询及其他？即以脚本授文人，倩其画文断句，亦不过每句一点，无他法也。而不知场上说白，尽有当断处不断，反至

不当断处而忽断；当联处不联，忽至不当联处而反联者：此之谓缓、急、顿、挫。此中微渺，但可意会，不可言传；但能口授，不能以笔舌喻者。不能言而强之使言，只有一法：大约两句三句而止言一事者，当一气赶下。中间断句处勿太迟缓；或一句止言一事，而下句又言别事，或同一事而另分一意者，则当稍断，不可竟连下句。是亦简便可行之法也。此言其粗，非论其精；此言其略，未及其详：精详之理，则终不可言也。

当断当联之处，亦照前法，分别于脚本之中当断处，用朱笔一画，使至此稍顿，余俱连读，则无缓、急相左之患矣。

妇人之态，不可明言；宾白中之缓、急、顿、挫，亦不可明言，是二事一致。轻盈袅娜，妇人身上之态也；缓急顿挫，优人口中之态也。予欲使优人之口，变为美人之身，故为讲究至此。欲为戏场尤物者，请从事予言，不则仍其故步。

【注释】

1. 黯然魂消：即黯然销魂，黯然，心神沮丧的样子；销魂，灵魂离开了躯壳。形容心情极其沮丧、哀痛，以致心神无主的样子。
2. 瘁容：忧愁貌。
3. 蒙童：不懂事的幼童。
4. 腔板：腔调与节拍。
5. 时优：同世的优伶。
6. 依样葫芦：比喻模仿别人，毫无创见。
7. 阴阳平仄：指声调。“阴阳”一般是指四声因受声母清浊的不同影响，而分化为阴调与阳调两类。“平”指平声，“仄”指上、去、入三声。
8. 《弦索辨讹》：明沈宠绥撰，列举《西厢记》、《千金记》、《宝剑记》、《焚香记》等剧中之十余套曲词，专论北曲清唱之字音和口法。
9. 切字之法：指中国传统的注音方法——反切，即二字相切合，取上一字之声母，与下一字之韵母和声调，拼合成一个字的读音。

10. 《篇海》、《字汇》：《篇海》：字书名，金韩孝彦撰。《字汇》：字书名，明梅膺祚撰。
11. 注脚：注解。
12. 曲有误，周郎顾：《三国志·吴志·周瑜传》：“瑜少精意于音乐，虽三爵之后，其有阙误，瑜必知之，知之必顾。故时人谣曰：‘曲有误，周郎顾’。”
13. 青衿：古代学子与明清秀才的常服，此处指赞礼之人。
14. 有口无口，有字无字：戏班行话，出声吐字清楚有力是为有口或有字，出声吐字含混飘浮是为无口或无字。
15. 同场之曲：场上角色同唱之曲。
16. 发越：激扬。
17. 翕如：统一或调协。
18. 《琵琶·赏月》：《琵琶记》，全名为《忠孝蔡伯喈琵琶记》或《蔡伯喈琵琶记》，被誉为“南曲之祖”，元末高则诚作，写蔡伯喈与赵五娘悲欢离合的故事。
19. 身段：戏曲名词，脚色在台上之举动。如举枪、引路、下楼、划船、饮茶、跳财神等等。
20. 戏文：宋元时指“南戏”，后不问北剧南戏，皆可称戏文。
21. 优孟：春秋楚国优人，擅长滑稽讽谏。曾谏止楚庄王以大夫礼葬马，见《史记·滑稽列传》。
22. 戏房：剧场中的后台。
23. 过难专委：过错很难推诿给演员或锣鼓伴奏。
24. 天人合一：中国哲学中对天人关系的一种观点，与“天人之分”说相对立。强调“天道”与“人道”或“自然”与“人为”的合一。
25. 金声玉振：金指钟，玉指磬，喻声名洋溢广布。
26. “庾公之斯”句：语出《孟子·离娄下》。
27. 肯綮：比喻事理的要害或关键。
28. 倩人：倩(qìng)人，请托别人。
29. 债事：坏事，败事。
30. 菽、麦不辨：菽指豆，菽麦不辨指分辨能力很差。

31. 上场诗：脚色上场时，常先念韵辞两句或四句，谓之上场诗。定场白：脚色上场时，引子或上场诗念完，并通报姓名后，所说的一段话白，其尾句常拖腔叫板，引入唱段。
32. 孤标：清峻突出。

【说明】

“授曲”的实质为登场表演，李渔从曲意、唱曲、伴奏三个方面分六节作了阐发。唱曲首当“解明情节，知其意之所在”，不仅“口中有曲”，更要“心中”、“身上”和“面上”处处有曲，如此方可“各种俱有分别”，并达“变死音为活曲，化歌者为文人”的登峰造极之境。此外，“曲意”的准确传达亦与分唱、合唱有关。“曲严分合”中以《琵琶·赏月》为例，指出“同场之曲，定宜同场，独唱之曲，还须独唱，词意分明，不可犯也”。在唱曲要求方面，李氏继承了沈宠绥、魏良辅等人“出字”、“收音”、“字清”的理论，以“调熟字音”和“字忌模糊”两节作了具体阐述。李渔以具体字例指出字头、字腹与余音（字尾）现象，但并非止于此，而是进一步阐明“其快板曲，止有正音，不及头尾”，而慢板曲之头、尾及余音须“隐而不现。使听者闻之，但有其音，并无其字”。“字忌模糊”即有关魏良辅所谓“字清”要求，李氏提出“于开口学曲之初，先能净其齿颊，使出口之际，字字分明，然后使工腔板，此回天大力，无异点铁成金”。伴奏是历代曲论中较少涉及的内容，李渔提出的基本原则是“须以肉为主，而丝竹副之，使不出自然者亦渐近自然，始有主行客随之妙”，初学唱时，应使用“先则人随箫笛，后则箫笛随人”的“金蝉脱壳”之法。至于锣鼓，李氏认为“戏场锣鼓，筋节所关”，反对“当敲不敲，不当敲而敲，与宜重而轻，宜轻反重”的杂乱现象。李渔提出“说白”似“唱曲然”，并从“高低抑扬”与“缓急顿挫”两方面详加论述。前者指曲之正字与衬字的处理应遵循正字“声高而气长”，衬字“声低气短而疾忙带过”；后者指语句断连的处理，简言之，即“大约两句三句而止言一事者，当一气流下，中间断句处勿太迟缓；或一句止言一事，而下句又言别事，或同一事而另分一意者，则当稍断，不可竟连下句”。而更具体的曲白之法则可参见《梨园原·曲白六要》。

第十节 明史·乐志 张廷玉等

【解题】

张廷玉(1672—1755),字衡臣,号研斋。张英次子。康熙进士。历任文渊阁、文华殿、保和殿大学士及户部、吏部尚书,军机大臣等。雍正设军机处,规制多出其手。后任《明史》监修总裁官。著有《传经堂集》、《焚余集》、《澄怀园诗选》等。明太祖朱元璋在复克金陵的时候就开始设立执掌音乐的官制,第二年就开始置雅乐。称吴王的第一年就开始遴选道童充实乐舞生的队伍,并亲自对其进行考核测试。召冷谦为协律郎,采各地的材料制作乐器。后来又设置教坊司,执掌宴会大乐,接着陆续设置了各种相关官职。这一部分主要是介绍朱元璋建立较为完整的宫廷音乐体制,招募贤才充实乐工队伍的过程。这些介绍,充分说明,宫廷音乐在帝王生活当中的重要性,可以说是其封建统治的一个重要方面,因而历代帝王对此尤为重视。

太祖初克金陵,即立典乐官¹。其明年置雅乐,以供郊社之祭²。吴元年³,命自今朝贺,不用女乐。先是⁴命选道童充乐舞生,至是始集。太祖御戟门⁵,召学士朱升、范权引乐舞生入见,阅试⁶之。太祖亲击石磬,命升辨五音。升不能审⁷,以宫音为徵音。太祖哂其误,命乐生登歌一曲而罢⁸。是年置太常司,其属有协律郎等官。元末有冷谦者,知音⁹,善鼓瑟,以黄冠¹⁰隐吴山。召为协律郎,令协乐章声谱,俾¹¹乐生习之。取石灵璧以制磬,采桐梓湖州以制琴瑟。乃考正四庙雅乐,命谦较定音律及编钟、编磬等器,遂定乐舞之制。乐生仍用道童,舞生改用军民俊秀子弟。又置教坊司,掌宴会大乐。设大使、副使、和声郎,左、右韶乐,左右司乐,皆以乐工为之。后改和声郎为奉銮。

〔清〕张廷玉纂修:《百衲本二十四史》,商务印书馆1936年版)

【注释】

1. 克：攻取。金陵：今南京。立典乐官：设立执掌音乐的官职。
2. 明年：第二年。郊社之祭：祭祀天地。
3. 吴元年：即公元1364年，朱元璋在建立明朝之前，先称吴王。
4. 先是：这以前。
5. 戟门：立戟为门。古代帝王外出，在止宿处插戟为门。显贵之家的代称。
6. 阅视：亲自测试。
7. 审：辨别。
8. 哂：哂笑。乐生：宫廷里负责奏乐歌唱的乐人。乐舞生是乐生与舞生的总称，舞生负责舞蹈方面的工作。
9. 知音：懂音乐。
10. 黄冠：道士之冠，亦借指道士。
11. 俾：使，把。

第十一节 乐府传声 徐大椿

【解题】

徐大椿(约 1700—约 1778),字灵胎,号洄溪,江苏吴江人。词曲之学,得自家传,尤精于度曲。于唱曲理论,继承发展了魏良辅、沈宠绥以来各家之说,其《乐府传声》深得后世曲坛推崇。《乐府传声》,成书于 1748 年前。本书继承了魏良辅、沈宠绥等各家之说,并有深入发挥。正文共三十六节,除“源流”、“元曲家门”之外,其余诸篇均为戏曲演唱的理论问题,此处选择了字、腔、板、曲情等十节。

五 音

喉、舌、齿、牙、唇,谓之五音。此审字之法也。声出于喉为喉,出于舌为舌,出于齿为齿,出于牙为牙,出于唇为唇,其详见等韵、《切韵》¹等书。最深为喉音,稍出为舌音,再出在两旁牝齿间为齿音,再出在前牝齿间为牙音,再出在唇上为唇音。虽分五层,其实万殊,喉音之浅深不一,舌音之浅深亦不一,余三音皆然。故五音之正声皆易辨,而交界之间甚难辨。然其界限,又复井然,一口之中,并无疆畔,而丝毫不可乱,此人之所以为至灵,造物之所以为至奇也。能知其分寸之所在,一线不移,然后其音始的,而出声之际,不至眩惑游移,再参之以开齐撮合之法,自然辨析秋毫矣。余详口诀²篇内。

四 呼

开齐撮合,谓之四呼。此读字之口法也。开口谓之开,其用力在喉。齐齿谓之齐,其用力在齿。撮口谓之撮,其用力在唇。合口谓之合,其用力在满口。欲读此字,必得此字之读法,则其字音始

真，否则终不能合度，然此非喉舌齿牙唇之谓也。盖喉舌齿牙唇者；字之所从生；开齐撮合者，字之所从出。喉舌齿牙唇，各有开齐撮合，故五音为经，四呼为纬。今人虽能知音之正，而呼之不清者，皆开齐撮合之法不习故也。余见口诀篇内。

平 声 唱 法

四声之中，平声最长，入声最短。何以验之？凡三声拖长之后，皆似平声，入声则一顿之外，全无人象，故长者，平声之本象也。但上去皆可唱长，即入声派入三声，亦可唱长，则平声之长，何以别于三声邪？盖平声之音，自缓、自舒、自周、自正、自和、自静，若上声必有挑起之象，去声必有转送之象，入声之派入三声，则各随所派成音。故唱平声，其尤重在出声之际，得舒缓周正和静之法，自于上去迥别，乃为平声之正音，则听者不论高低轻重，一聆而知其为平声之字矣。

上 声 唱 法

上声亦只在出字之时分别。方开口时，须略似平声，字头半吐，即向上一挑，方是上声正位。盖上声本从平声来，故上声之字头，必从平声起，若竟从上起，则其声一响已竭，不能引而长之，若声竭而复拖下，则反似平声字矣。故唱上声极难，一吐即挑，挑后不复落下，虽其声长唱，微近平声，而口气总皆向上，不落平腔，乃为上声之正法。虽数转而听者仍知为上声，斯得唱上声之法矣。

去 声 唱 法

今北曲之最失传者，其唱去声尽若平声。盖北曲本无人声，若并去声而无之，则只有两声矣。夫两声岂能成调耶？况北曲之所以

别于南曲者，全在去声。南之唱去，以揭高为主，北之唱去，不必尽高，惟还其字面十分透足而已。笛中出一凡字合曲者，惟去声为多。如唱冻字，则曰冻红翁，唱问字，则曰问恒恩，唱秀字，则曰秀喉沔，长腔则如此三腔，短腔则去第三腔，再短则念完本字即收，总不可先带平腔。盖去声本从上声转来，一著平腔，便不能复振，始终如平声矣。非若上声之本从平声转出，可以先似乎平声，转到上声也。譬如四时从春转夏则可，从春转秋则不可，此自然之理也。况去声最有力，北音尚劲，去声真确，则曲声亦劲而有力，此最大关系也。今之所以唱去声似乎平声者，何也？自南曲盛行，曲尚柔靡，声口已惯，不能转劲，又去声唱法，颇须用力，不若平读之可以随口念过，一则循习使然，一则偷气就易，又久无审音者为之整顿，遂使去声尽亡，北音绝响，最可慨也！

交 代

凡曲以清朗为主，欲令人人知所唱之为何曲，必须字字响亮。然有声极响亮，而人仍不知为何语者，何也？此交代不明也。何为交代？一字之音，必有首腹尾，必首腹尾音已尽，然后再出一字，则字字清楚。若一字之音未尽，或已尽而未收足，或收足而于交界之处未能划断，或划断而下字之头未能矫然，皆为交代不清。况声音愈响，则声尽而音未尽，犹之叩百石之钟，一叩之后，即鸣他器，则钟声方震，他器必若无声，故声愈响，则音愈长，必尾音尽而后起下字，而下字之头，尤须用力，方能字字清澈，否则反不如声低者之出口清楚也。凡响亮之喉，宜自省焉。不得恃声高字真，必谓人人能晓也。

曲 情

唱曲之法，不但声之宜讲，而得曲之情为尤重。盖声者，众曲之

所尽同，而情者，一曲之所独异。不但生旦丑净，口气各殊，凡忠义奸邪，风流鄙俗，悲欢思慕，事各不同，使词虽工妙，而唱者不得其情，则邪正不分，悲喜无别，即声音绝妙，而与曲词相背，不但不能动人，反令听者索然无味矣。然此不仅于口诀中求之也。《乐记》曰：“凡音之起，由人心生也。”必唱者先设身处地，摹仿其人之性情气象，宛若其人之自述其语，然后其形容逼真，使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲矣。故必先明曲中之意义曲折，则启口之时，自不求似而自合。若世之止能寻腔依调者，虽极工亦不过乐工之末技，而不足语以感人动神之微义也。

起 调

唱法之最紧要不可忽者，在于起调之一字。通首之调，皆此字领之；通首之势，皆此字蓄之；通首之神，皆此字贯之；通首之喉，皆此字开之。如制丝者，引其端而后能竟其绪，此一字乃端也。未有失其端而绪不紊者。人但知调从此字为始，高则入某调，低则入某调，七调从此而定，此语诚然，不知此乃其大端耳。其转变之法，盖无穷尽焉。有唱高调，而此字反宜低者；有唱低调，而此字反宜高者；亦有唱高宜高，唱低宜低者；有宜阴起翻阳者；有宜阳起翻阴者³；亦有宜先将此字轻轻蓄势，唱过二三字，方起调者。此字一梗，则全曲皆梗；此字一和，则全曲自和。故此一字者，造端在此，关键在此。其详审安顿之法，不可不十分加意也。

断 腔

南曲之唱，以连为主。北曲之唱，以断为主，不特句断字断，即一字之中，亦有断腔，且一腔之中，又有几断者；惟能断，则神情方显，此北曲第一吃紧之处也。而其法则非一端：有另起之断，有连

上之断,有一轻一重之断,有一收一放之断,有一阴一阳之断,有一口气而忽然一断,有一连几断,有断而换声吐字,有断而寂然顿住。以上诸法,南曲亦间有之,然不若北曲之多。《礼记》所云:“曲如折,止如槁木⁴”,正此之谓也。近时南曲盛行,不但字法皆南,即有断法,亦是南曲之断,与北曲迥别。盖南曲之断,乃连中之断,不以断为重,北曲未尝不连,乃断中之连,愈断则愈连,一应神情,皆在断中顿出。故知断法之精微,则北曲之神理,思过半矣。然断与顿挫不同。顿挫者,曲中之起倒节奏;断者,声音之转折机关也。

定 板

板之设,所以节字句,排腔调,齐人声也。南曲之板,分毫不可假借,惟北曲之板,竟有不相同者。盖南曲惟引子无板,余皆有板,北曲则只有底板无实板之曲极多⁵。又南曲之字句,无一调无定格,而北曲则不拘字句之调极多。又南曲衬字甚少,少则一字几腔,板在何字何腔,千首一律;若北曲则衬字极多,板必有不能承接之处,中间不能不增出一板,此南之所以有定,北之所以无定也。且元人之曲,不但以虚字为衬,且有以实字为衬者,如本调当用天地人三实字为句,若只衬一二虚字在三字上,仍是三字句,乃竟用春夏秋冬四实字为句,则将以何字作衬字耶?则不但衬多难簇,且正衬不分,此板之所以尤无定也。然无定之中,又有一定者,盖板殊则腔殊,腔殊则调殊,板一失,则宫调将不可考矣。故惟过文转接之间,板可略为增损,所以便歌也。至紧要之处,板不可少有移易,所以存调也。此北曲之板,虽宽而实未尝不严也。

(《中国古典戏曲论著集成》本)

【注释】

1. 等韵、《切韵》：“等韵”是指音韵学上分析汉字字音结构的一种方法，“切韵”是

指隋代陆法言著《切韵》。这里的“等韵”与“切韵”都是泛指一般研究音韵学的著作。

2. 口诀：此处及“四呼”文末的“口诀”都指《乐府传声》第三节之《出声口诀》。
3. “有宜阴起翻阳者”两句：这里的“阴”与“阳”指本著《四声各有阴阳》、《阴调阳调》两节中指出的“字之阴阳”和“人声之阴阳”。“字之阴阳”在古代音韵学中，一是据声调之高低升降而分阴阳，高者为阴低者为阳；一是据声母之清浊而分阴阳，清者为阴浊者为阳。“人声之阴阳”是指“逼紧其喉，而作雌声者，谓之阴调；放开其喉，而作雄声者，谓之阳调”。
4. 曲如折，止如槁木：出自《礼记》之《乐记·师乙篇》。
5. 底板：每个乐句结束时，所击一板以示拍节。吴梅《曲学通论》：“初启声即下者为实板，亦曰头板。字半下者为掣板，亦曰腰板。声尽而下者为截板，亦曰底板。”实板：这里的“实板”当泛指头板、腰板等比较有规律的板位，而非特指头板。

【说明】

字音问题作为徐氏着墨最重之处，至今仍有很高参考价值。徐大椿提出“欲辨真音，先学口法”，因此专门论述了“五音”、“四呼”、“鼻音”、“四声各有阴阳”等。然后又提出还需掌握唱法，即“平声唱法”、“上声唱法”、“去声唱法”、“入声派三声法”等。最后还要“交待”清楚，至此才可“其字无不真”。曲情是徐氏又一着力之处，他认为“唱曲之法，不但声之宜讲，而得曲之情为尤重。”并指出了出之于心，才能有情的观念。在演唱处理方面，有“断腔”、“顿挫”、“轻重”、“徐疾”四节论述，而断腔则是北曲演唱的重要特征。

第十二节 顾误录·度曲八法 王德晖、徐沅澂

【解题】

王德晖，字晓山，山西太原人，著有《曲律精华》；徐沅澂，字惺宇，北京人，编有《顾误》。1851年，两人在北京相遇，各出手稿，互相参校，合为一书，题名《顾误录》。《顾误录》全书共四十章，约有三分之一的篇幅谈论律吕宫调，多袭前人，无多创见，而其余谈论度曲的部分却颇有参考价值，特别是其中的《度曲十病》（方音、犯韵、截字、破句、误收、不收、烂腔、包音、尖团、阴阳），《度曲八法》（审题、叫板、出字、做腔、收韵、换板、散板、擞声），《学曲六戒》（不就所长、手口不应、贪多不纯、按谱自读、不求尽善、自命不凡），以及《头腹尾论》、《沈衣仲养气论》、《曲中厄难》等节，均有独到见解。

叫 板

曲牌不同，故起板各异。如【集贤宾】、【二郎神】、【倾杯序】、【绣带儿】、【小桃红】等曲，起板在一二句之后。如【桂枝香】、【解三酲】、【锁南枝】、【驻马听】等曲，一二字即起板。其未起板之前，无论几字，万不可拖长，务须连唱、快唱，使之一气呵成，缓则节奏散漫，上板处不能扼要矣。须于上板之前一字，蓄势叫板，庶缓急可以自操，不受管弦束缚，否则为和我者¹所制，缓急焉能自主。

做 腔

出字之后，再有工尺则做腔。阔口曲腔须简净，字要留顿，转弯处要有棱角，收放处要有安排，自然人听，最忌粗率村野。小口曲腔要细腻，字要清真。南曲腔多调缓，须于静处见长。北曲字多调促，须于巧处讨好。最忌方板，更忌乜斜。大都字为主，腔为宾。字宜

重,腔宜轻。字宜刚,腔宜柔。反之,则宜客夺主矣。至于同一工尺,有宜大宜小,宜连宜断,宜申宜缩之处,则在歌者之自为变通,随时理会。

散 板

曲之有板者易,无板者难。有板者,听命于板眼,尺寸自然合度。无板者,须自己斟酌缓急,体会收放,过缓则散慢无律,过急则短促无情,须用梅花体格,错综有致;有停顿,有连贯,有抑有扬,有申有缩,方能合拍。

擞 声

曲之擞²处,最易讨好。须起得有势,做得圆转,收得飘逸,自然人听。最忌不合尺寸,并含混不清,似有如无,令人莫辨。即善于用擞者,亦不可太多,多则数见不鲜矣。

【注释】

1. 和我者:这里指管弦伴奏。
2. 擞声:《庐曲谈》:“擞者,摇曳其音之腔也。”

【说明】

本文所选“度曲八法”之“叫板”、“做腔”、“散板”和“擞声”四部分。“叫板”,指演员说白后接开唱时对鼓师所作的暗示,叫板后即起锣鼓及过门接唱,是戏曲演唱中的重要环节,在历代曲论中对此问题的首次专论即属此论。其“缓急可以自操,不受管弦束缚”的要求,对现代戏曲演唱仍然适用。对演唱处理的论述,历代曲论亦有论述,如《乐府传声》中“断腔”、“顿挫”、“轻重”、“徐疾”等,“度曲八法”之“做腔”则对比“阔口腔”与“小口腔”的不同特色,同时对“字”与“腔”之关系解说,如“字为主,腔为宾。字宜重,腔宜轻。字宜刚,腔宜柔”。此说正是戏曲演唱中“以字行腔”的核心内容。历代曲论

中对整板的讲述较多,而“散板”则鲜少论及,“度曲八法”中“散板”之“自己斟酌缓急”的论述,可谓正中其要。“擞声”略似今日之颤音,但较长的擞声往往由慢到快。作者从“起”、“做”、“收”三个阶段指明“擞声”演唱之要诀,对实际演唱极具指导意义。

第七章 近现代乐论

导论

第一节 中国音乐改良说(节选) 匪石

第二节 欧洲音乐进化论序 王光祈

第三节 中国近三百年学术史·乐曲学 梁启超

第四节 在大同乐会演说 郑觐文

第五节 我亦来谈谈所谓国乐的问题 青主

第六节 怎样才能产生吾国民族音乐 黄自

第七节 机械音乐 钱学森

第八节 中国新音乐的展望 吕驥

第九节 中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识 贺绿汀

第十节 复兴国乐我见 萧友梅

导 论

人类成功的第一次声音艺术革命是建立了单音音乐。当中世纪的南亚文明衰落、地中海文明与玛雅文化几乎断代和湮灭、欧洲陷入宗教黑暗统治之际,中国的唐、宋以其强势的文化及海纳百川的胸襟,吸纳少数民族音乐与外来乐,铸就了单音音乐辉煌高峰。中国是世界上唯一从未间断文明历史之大国,中华民族亦是人类第一次音乐革命时期最有成就的民族,其成就影响了东北亚与东南亚诸国文化。

蒙古人西征,十字军东征之后,西欧经文艺复兴,在经济政治科学文化各领域全面建立了强势现代化社会,在音乐艺术里建立起了多声、主音复调现代音乐,完成了人类第二次音乐文化革命并随之向全球扩展。中国感到西风这种强势,是19世纪初期来自经济、政治军事的威胁,感到文化艺术的不同与差距已是19世纪末、20世纪初了。而西方欧美此时已悄然进入第三次声音艺术革命浪潮,留声机、唱片、电话后现代声音艺术方兴未艾。中国陷入了前浪与后浪的汹涌冲击巨流中。

是什么使东西方在近现代数百年间发生了如此差异?西方的现代化是否是人类社会发展的唯一方向,而后现代艺术是否是人类艺术唯一的目标与方法?20世纪是人类历史变革转轨矛盾冲突最为激烈、艰难而又复杂的世纪。不但国人身陷此巨流中,就是领跑的西方也同样在此漩涡中游淌,有什么人站在岸上高处看得清楚明白?若说单音旋律化音乐,一个人一件乐器就可担任,中国的雅乐、宴乐阵营,多时上千人上千件乐器,难道不可同时发出和声与复调?为什么又不向这个方向发展呢?有人说是东西方的自然科学、人文科学的诸多不同造成了两者间先进落后的区别。

东西方音乐艺术的差异,最根本是音乐哲学、音乐思想与美学出发点的不同。由它们形成的审美理念、审美概念形成了音乐艺术的内核。随着不同时代,不同民族的审美概念变化着的内核,正是通过艺术的辅助部分(创作概念体系、表演概念体系、教育概念体系、欣赏概念体系等等)在社会、市

场、学校等各个场合里表现出来。而各个体系中又有人类共同财富的技术、工艺、材料、工具、经验,重要的是运用它们时展现出来的各自民族风格、时代内容同风范;各民族与地区的传统习惯与个人个性,特色同方法与经验……

谁在这个历史时期感受最深最敏锐?是在急流漩涡中戏游的学者名人,他们最知道险要的滩石,最汹涌的激流,更知道在其中生存应该具有的意志、体力、技术与希望。

我们今天不难看出,某些智者谈国乐与某些仁者的国乐见解是不一样的。有些仁者赞成的新音乐与某些智者想的、做的新音乐也不是一样的。这方面待有兴趣的读者自己完成探索、思考吧!

第一节 中国音乐改良说（节选） 匪石

【解题】

匪石，本名陈世宜（1884—1959），江苏江宁人。1901年入读江苏省尊经书院，后留学日本。回国后任江苏苏州政法学堂教务，辛亥革命后任农工商部秘书。1913年加入南社，1946年任教于重庆南林学院，1951年受聘于上海文物保管委员会。

今日乐曲之号称稍古者，乃推昆曲。昆曲始于明嘉靖之岁，逮今未远，而能者盖寡。而所谓京音，所谓秦声，所谓徽曲，风靡中土，迭为兴废。鄙哉，亡国之音也。

故我敢下一断语曰：世人其不言乐，苟有言，则于古乐今乐二者，皆无所取焉。何以故？以皆负绝大之缺点故。

——其性质为寡人的而非众人的也。世益进文明，则众人会合之事，月不可计，日亦不可计，萃此离涣，厥惟音乐。故乐学界说，当以和众为第一义。吾国人性质则大反是，亲朋二三，团首絮语，喁然自足，以为大乐，则字曰清淡。若众客杂聚，披陈演解，偶一厕足，蹙眉以为喧，疾首以为可厌。其于乐也，亦自寡人方面为种种之发达。而器亦随之，如琴如瑟。如管如箫，皆足以悦少数人之耳，而不满于多数人之希望者也。客有歌郢中者，《下里巴人》和者数十；若为《阳春白雪》之曲，和者不得一焉，此以和寡为曲高也。伯牙善弹琴，峻嶒如高山，潺潺如流水，弹曲未终，喟然长叹，想望知音，恨未得遇。吾叩其怀，若以人知为大耻，必极于世无知音，而后自以为得也。虽然，孟子有言，独乐乐与人乐乐，孰乐？与少乐乐与众乐乐，孰乐？其终言曰，与民同乐。参观问答，盖含有众人会合之意味，惟理涉政

治，于乐无取。又以古乐俗乐为别，则自破除自障碍，犹之不知乐也。故乐也者，所以汇合不齐，而使倚托于一途也。昔者东西大宗教家，莫不由之。唯佛与耶，亦已明验。佛乐衰矣，耶氏足迹所至，必建会堂，小或仅如田舍，纵横不十步。然户内乐座杂列，每说教时，歌弹间作。听者其心如宵，向所怀虑，至是尽释，皈依顶礼，莫敢或畔。何哉？其声有消化万有之力，又以起参会者之感情也。故今日言音乐改良，首当注重斯义。

——无进取之精神而流于卑靡也。夫音乐与国民之性质有直接关系，其肇音也卑，其作气也必馁。古乐虽不可得闻，然模拟其声歌，仿佛其衣冠笑貌，或以高尚，或以慷慨，或以和平，或以强鄙。是数德者，盖有之矣。若曰直取进行美盛圆满，则吾未斯之能信也。虽然，犹有此数德也。今日适于我国民之嗜好者，更复何等？昔尝品鹭时乐，评昆曲之辞曰，昆曲如野花，如山人。人因之以弱，国因之以衰，然犹不失为洁也。评北曲之辞曰，北曲如泥醉，如梦呓，顽人之写照也。评秦声之辞曰，凡乐有七音，秦得其一。非正也，其为衰也伤，其为乐也淫。心如促，耳如窄，则纯乎亡国之音矣。评诸杂曲之辞曰，此婢妾之声也，胡为乎来。嗟乎国民，其口其声，而乃若此，其学为奴隶也欤？原夫圣人作乐，所以一国民之感情而已，而又随其修养程度之高下，以为嗜好厚薄之差异，《乐记》所列琴瑟钟鼓之效，万莫逃之。世有知者，移其植果于德教，吾知获效必矣。而顾使市井鄙夫，恣为播弄，以斫丧我民良，灭绝我种性。呜呼，此非俳优之罪，而实今日言教育者之罪也。

——不能利用器械之力也。器械力有未至，虽以智巧之士，又益以时日，而所费劳力与所用时间，常与器械力为反比例。故欲一般普及，转呈大难。吾国丝竹之节，盖甚单简，非技术熟习者不能用也。反之，西乐乐器，皆自学理上倍征其利用，操纵离合无不如志。

康熙时，西乐流入于中国，尝采其五线音谱，以符合于吾国乐器，音节顿合，忽增美备。昔释氏为众生说法，铙鼓方作，一时十方菩萨，皆来临会。吾国亦有百兽率舞，凤凰来仪之说。乐之感人如此，其深切著明也。（今释经所传咒语，度为释氏乐谱。释氏传其音，吾国传其义。故吾乐亡，释乐不亡。若今佛者演习咒语，不能冥契神合，则以佛者口语，已异梵音，又精神不足以贯彻也。）故使圣人作，制定乐律，上则求之帝释，其次亦当博采东西乐经，以为中乐革新之先导，而不然者慎矣。

——由于无学理也。乐为六艺之一，其所建筑，必以学理为基础。吾国乐谱，其在古昔，未尝不特别发达，别以五声，序以十二律，叠积音字，以作音节。又重积之，以为音曲，故秩然可寻也。奈沿流昧源，谱曲尽佚。今乐之以谱名者，厥惟弦琴。然奥深难喻，习者盖寡。《班志》、《乐律》二书，足称是矣。而理与器违，非适于用。自余各器，无所谓曲谱者矣。且我国又以师传为贵者也。孔子大圣，犹师师襄，鄙夫略得毫末，诩然自夸，不以人告，又不欲笔之于书。故旧乐日益消灭，而新作亦复绝响。负兹二愆，无惑乎日底于浮薄佻傥之域也。故能占学理上之优等者，要惟泰西之乐。乐不一曲。曲不一谱，其始也能因，其终也能悟。故将来有研究音乐普及问题者，首宜注意于是，而尽洗向着师匠秘传之锢习，或一当耳。

然则今日所欲言音乐改良，盖为至重至复之大问题。诗亡以降，大雅不作，古乐之不可骤复，殆出于无可如何。而所谓今乐，则又卑隘淫靡若此，不有废者，谁能与之？而好古之子，犹戚戚以复古为念。虽然，吾向言之矣，古乐者，其性质为朝乐的而非国乐的者也。其取精不弘，其致用不广，凡民与之无感情。何以知其然也？魏文侯谓子夏曰，吾端冕以听古乐，则惟恐卧，其不能发人美感明矣。且我非敢谓必尽弃旧乐也。虽然，徇其名而失其实，于我亦恶

乎取。抑我又有一确例焉，则日本今日是也。维新之前，所用乐器，若琴、笛、琵琶、胡弓、三味线之属，类皆出自中土。明治改革，盛行西乐，自师范学校以下，莫不兼习乐学，未闻有妨于国民也，而今日犹日以音乐普及为言。嗟我国民，若之何其勿念也。

故吾对于音乐改良问题而不得不一改弦更张之辞，则曰：西乐哉，西乐哉。西乐之为用也，常能鼓吹国民进取之思想，而又造国民合同一致之志意。其大别二：曰雅乐，则学校及家庭之所用也；曰军乐，则军队及种种进行时之所用也。日本则军乐兼及于学校。庆应塾者，学校之原动力也。校中起居坐止，皆以军乐，盛之至矣。故吾人今日尤当以音乐教育为第一义：一设立音乐学校，二以音乐为普通教育之一科目，三立公众音乐会，其四则家庭音乐教育是也。吾国家政之衰，至今至极，乃至父子相仇，兄弟相阅，妻子相怨。盖古说主严，谓家政如国政，而其敝乃如此。积压之极，遂生溃乱，甚或投身于淫佚不洁之地，以戕其生，以破其家，以妨其社会。究其原始，则皆以家庭无音乐教育故也。呜呼，入其国，过其都市，弦歌之声，阒焉不闻；但见青楼丹楹，管弦杂列，冶郎游女，嘈杂笑谑，若之何其不淫且佚也。

夫我非能知音者也。顾以为不言教育则已，苟言之，其必以感情教育为上乘。盖感情者，使人自入于至情之范围，而未尝或叛者也。夫论事不外情理二者，泰东西立国之大别，则泰东以理，泰西以情。以理者防之而不终胜，故中国数千年来，颜、曾、思、孟、周、张、程、朱诸学子，日以仁义道德之说鼓动社会而终不行，而其祸且横于洪水猛兽，非理之为害也，其极乃至是也。以情者爱之而有余慕，而又制之以礼，则所谓人道问题，所谓天国，所谓极乐世界，皆互诘而无终始。至情无极，天地无极，吾教育亦无极。嗟，我国民可以兴矣。

（《浙江潮》1903年6月第6期）

【说明】

匪石的《中国音乐改良说》是我国近代第一篇完整而系统的音乐论文，第一次提出引进西乐、改进中乐的观点，为新音乐做了理论和思想的准备。

第二节 欧洲音乐进化论序 王光祈

【解题】

王光祈(1892—1936),四川温江人。在成都高等学堂中学部与郭沫若、周太玄等同班学习。后考入中国大学法律系,1918年毕业。先后创办“少年中国学会”和“工读互助团”。1920年赴德国留学,1927年考入柏林大学专攻音乐学。1932年起任波恩大学东方学院讲师。次年获博士学位。1936年病逝于波恩医院。著有《东方民族之音乐》、《中国诗词曲之轻重律》、《中国音乐史》、《欧洲音乐进化论》、《论中国古典歌剧》等。

我们知道我们人类的精神作用,除理智外,尚有感情意志两种,极为重要,照现在国内文化运动趋势看来,将来中国人的思想,一个个都能比孔子孟子还要进步,但是讲起感情意志来,一个个都赶不上愚夫愚妇的安宁与坚决。

我们中华民族的颓唐堕落,现在可谓达到极点了。若要使之重兴复生,决非枝枝节节从西洋搬点智识进来所能奏功,必先细心详审我们的“民族特性”究竟在什么地方?他之所以优于白种劣于他人的又在什么地方?探原索本,去短留长,然后再将他大吹大擂的抬出来,使四万万国民皆向着这种特性发挥,把那种颓唐堕落的现象,根本加以扫除。好像是人在睡梦沉沉之中,忽闻长者呼其本名,立即惊醒觉悟!又如烈士暮年,有人道其少时侠气,不禁追怀旧事持剑起舞!我以为要唤起中华民族的再兴,只有这“恢复民族特性”的一个方法。什么是“中华民族特性”?简单说来,便是一种“谐和Harmonie态度”。这种“谐和态度”,是我们前此生存大地的根本条件,也是我们将来感化人类的最大使命。这真是我们中华民族的唯

一特性,我们应该使之发扬光大的。

大凡习过音乐的人,都知到谐和(Harmonie)这种字的重要。音乐之所以能够使人心旷神怡,就是因为其中音节谐和的缘故。音乐自身既含有谐和作用,于是听乐的人,也立时受着他的影响,与他们互相谐和起来。这种谐和作用,是音乐中的一种最大魔力,不管你是人是兽,都要受他们的感动。(古代希腊常有以音乐驯猛兽之说)诸君不信,请你拿着一枝洞箫,坐在花园里面的石上,悠悠扬扬地吹奏起来,你必看见有许多鸟儿,立在树枝之上,偏着头儿,静听你的音乐。听到高兴时候,也许还会为你唱和几声。但是你若拿一本爱因斯坦的相对论,或者马克思的资本论,向他讲演起来,他却将翅儿一撇,飞向墙外去了。

我们的孔夫子,很懂得这个谐和的妙用,遂把他的全部学说,都建筑在这个音乐上面。所有我们人类自私自利明争暗夺的习性,都被他那种建于音乐谐和原理上的学说,软化起来。对着自然,便向自然谐和;对着其他人类,便与其他人类谐和;寻不出半点儿自私自利的恶性。所以我们内心的生活,常常安宁恬淡。我们情感的发挥,亦极丰富活泼。但是孔夫子这个人十分谨慎,他恐怕我们一味的专讲内心生活,专靠感情用事,所以他又在“乐”字之外,加上了一个“礼”字,以范围我们外面的行动。小而言之,如起居进退之仪,大而言之,如待人处世之道,(如规定君臣父子兄弟夫妇朋友互相关系之类。现在虽没有君臣这种阶级,但是官吏对于国家,个人对于社会,其情形亦正与昔日臣君之义相同)都是对于我们外面行动,给以一个标准。总之,我们外面行动须极有节制,否则社会秩序将纷如乱丝;内心生活又须极为谐和,否则人心风气将日趋于下。“礼”便是外面行动的一种节制,“乐”便是内心生活的一种谐和。不过礼乐这两样东西,并不是各不相涉的,因为节制我们外面行动的礼法,只

算是我们内心谐和生活之一种节奏(Rhythmus)。换一句话说,我们外面行动之所以必须如此,实由于我们内心谐和生活的要求,必须如此。内心谐和生活,好比一种音调,外面合理行动,好比一种节奏。所有外面抑扬疾徐,都是依照内部谐和需要,好像吾国唱昆曲的,所有抬步做工,都须按着音乐节奏。又好像欧洲人初习跳舞,无论鞠躬伸手,都要合乎音乐拍子。假如一种礼法,他的规定不合我们内心谐和生活的要求,那么,这种礼法便是不近人情,我们直可以掉头不顾。照这样看来,“礼”这样东西,亦只算一种我们内心谐和生活之表现于外的。换一句说,只算是“乐”之一种附带品。所以我们称孔子学说,是全部筑于音乐之上。

孔夫子既发明了这个谐和作用,他便一手把我们中华民族造成他所理想的“谐和态度之民族”。但从他老先生把我们造成“谐和态度”了,他便大放其心,他以为后世无论什么外来的强族,尽可以用一切武器,把他们的子孙征服,但是他的子孙只须保存那一点“谐和态度”,一切强族终须受其同化。果然不错,自从他老先生死后,到现在已有二千余年了,中间曾经过多次外来强族的侵略,但是后来一个个都被中国人的“谐和态度”软化了。

如今呢,怎么样?可与从前大不相同了。我们渐渐要被白种人的“征服态度”所降服了。从前侵略我们的外族,诚然也是抱着“征服态度”,但是当时他们只是在武器与勇力方面比我们高明,其余的文明,则远不如我们,所以他们那种“征服态度”,只能用之于武力方面,只会欺我们这种文弱的民族,可以谓之“不彻底的征服态度”。现在白种人则大不同了,他那种“征服态度”,简直是本于天性;遇着自然,便征服自然;遇着其他人类,便征服其他人类。因为征服自然的结果,一切自然之力,皆为其所用,造成今日空前之物质文明;因为征服其他人类的结果,所有他人政权财富均为其所夺,造成今日

政治上经济上之帝国主义。他们那种“征服态度”，真可谓彻头彻尾猛进不已，我们二千余年相传之“谐和态度”，也被他们打得片甲不留了。

好了，现在中国人民亦自惭“谐和态度”不合时宜，学起他人的“征服态度”来了。最初学会的要算是国中军阀，北方军阀要征服南方军阀，南方军阀亦想征服北方军阀。在北方军阀中，直系要征服皖系；南方军阀中，甲系又想征服乙系。但是南北军阀虽欲征服他人，而其界域犹限于本国之人，这种“征服态度”还不算彻底。其中最彻底的，要算我们临城县的几位大王了！他不但征服本国的小百姓，而且要征服外国的旅行人，其结果武力自豪的北方军阀，亦不得不低声下气，为各位大王所征服。以此看来，中国最善仿效“征服态度”的，要算军阀与土匪两种了，其余安分平民，仍是抱着“谐和态度”。

欧洲人向来抱着“征服态度”，曾经闯下了许多大祸，自从此次战后，已经有人怀疑了。但是“征服态度”，之在欧洲，尚有几分救济，远不如现在中国之坏。第一，欧洲人虽随地抱着“征服态度”，但是他们的哲人志士所留下的音乐雕刻绘画，各种美术，触目皆是，至少可以陶养他们几分感情，减少他们几分杀机。我们中国人抱“征服态度”的人怎么样？有什么美术可以陶养他们的感情？麻雀牌吗？姨太太吗？鸦片烟吗？第二，欧洲人之抱“征服态度”，系人人如此，彼此征服之力既等，反而一时调剂于平。譬如有毒辣的资本家，同时便有横暴的劳动者与之对抗，真是谁不让谁。我们中国怎么样？抱“征服态度”的只是一部分军阀与土匪，而其他大部分，则仍是抱着“和谐态度”，其结果永远是少数征服多数。因此之故，西洋“征服态度”传到中国来，特别僨事。

现在我们便发生一个问题了。究竟我们大部分抱“谐和态度”

的中国人，怎么样去对付国内一部分，国外大部分持“征服态度”的人们？我们应该抛弃“谐和态度”，采用“征服态度”以抵抗他们吗？还是保持我们的“谐和态度”，以同化他们呢？我以为我们的“谐和态度”不但不应该抛弃，而且极须努力扩张。因为这个“谐和态度”，是我们中华民族生存大地的根本条件，亦是我们对于未来世界的最大使命。假如我们不自揣量，务要模仿西方人的“征服态度”，无论违背民族特性，其事终不成功；即或偶然学像一、二，在西洋人的眼中看来，亦只是小儿学步，不值一笑。在我们自己想来，亦只觉徒与世界多添几分杀气，对于人类前途许多问题，终无法子解决。

我们应该永远保持“谐和态度”，已如上面所说。但是国内一部分，国外大部分的人们，都以“征服态度”向着我们，我们又怎么办呢？

我以为我们第一步应先将所抱着“谐和态度”的国人联络起来，无论士农工商，都给他一个极有统系的组织，然后再向其余一部分不谐和的国人，要求他们与我们谐和合作。倘若他们始终不愿与我们谐和，那么，我们为保持大多数的谐和起见，只好把他们铲去。诸君，我们知道孔夫子是我们“谐和主义”的代表，但他却同时富有一种刚毅果决的精神。

我们中国人的内部既一致谐和了，然后再联络其他国内与我们同抱“谐和态度”的分子，亦给以极有统系的组织，一齐起来要求其余不谐和的分子，与我们谐和。倘若他们始终不愿与我们谐和，我们为保持全体人类谐和起见，亦只好把他们铲去。

总之，我们是拿着“谐和主义”去感化他们，不是征服他们，有如耶稣布教，如来说法，费尽苦口婆心，使人同归大道。并不如西方人之所谓“征服态度”，处处以势相凌，一切都为己用。

但是我们所谓“谐和”，亦不是寻常人之所谓“调和”，调和的意

思,是把我所主张的让步几分,再把他人的意见容纳几分,以免各走极端。至于我们现在所提出的“谐和主义”,则大不相同,我们相信这个“谐和主义”一方面既可以使我们民族复兴,他方面又可以感化世界人类。万不能把他让步几分,再把他人的“征服态度”采择几分,以成调和的谬解。要知,我们成功则为“谐和主义”之前驱,失败则宁作“谐和主义”之牺牲,我们因为要发扬光大这个“谐和主义”,所以我们更不能不积极利用音乐之力,因为音乐与谐和是有密切关系的。

朋友们!

我们用以感化全体人类的利器,是感情意志,不是理智!

著书人的最后目的

著书人的最后目的,是希望中国将来产生一种可以代表“中华民族性”的国乐。而且这种国乐,是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西,是我们“民族之声”。

我们的国乐大业完成了,然后才有资格参加世界音乐之林,与西洋乐音成一个对立形势。那时或者产生几位世界大音乐家,将这东西两大潮流,融合一炉,创造一种世界音乐。但是这不是我们的最后目的,而是第二代著书人的最后目的。

何以故呢?因为我们这种不肖的黄帝子孙,对于先民文化,不能发扬光大,反把一个“礼乐之邦”,弄成一种“无乐之国”。现在国中虽有几种乐器,但是大部分都是从国外输入的。譬如学校中用的是外国风琴,兵营中用的是外国军乐,民间流行的琵琶,是从埃及地方传来的(琵琶为埃及所发明,后来传到波斯印度,再由波斯印度传入中国);剧场所用的胡琴,是从西北民族输入的(这是我的假设,因为我国用器,凡自西北民族流入的,都冠以胡字,如胡笳之类皆是。昔亚刺伯有琴一种,曾用兽皮张于响筒(Resonanzkörper)之上,有

人指为西洋弓弦乐器(Streichinstrument)之祖,揣其形相,颇与吾国胡琴相近,或者我们胡琴是从亚刺伯传入的,亦未可知。但是客中苦无中国书籍,此种假设确否,他日尚当再证)。此外如琴笛箫笙之类,诚然是我们中国旧有的,但是现在七弦的古琴,究有几人能弹?用笛的昆曲,尚有几处在演?至于吹奏箫笙,更是凤毛麟角不可多见了。故我们专就乐器一项而言,已经是洋货大排国货。如今再说到乐谱,德国有一种书店,系专卖乐谱的,其出版之多,规模之大,乃远在吾国中华商务两家书店以上,真可谓为汗牛充栋。但是回顾我们中国,出版界能找出几本乐谱?音乐界能寻出几位谱师?这真是令人不能不汗颜的。乐器既如此简陋,乐谱又如彼缺乏,这还不是“无乐之国”么?

或者有人说,我们是天之骄子,是应该享现成福的:古代既有先民替我们作乐,现代又有欧人为我们制谱,我们只须利用火车轮船的力量,送几批学生商人出去,运几箱乐器乐谱进来,我们岂不是亦成了有乐之国么?但是音乐这样东西,不如其他洋货,可以随便取用,是要自己出力一分,才能享受一分。因为音乐是人类生活的表现,东西民族的思想,行为,感情,习惯,既各有不同,其所表现于音乐的,也当然彼此互异。

(略)依我的意见,我们只有从速创造国乐之一法,现在一面先行整理吾国古代音乐,一面辛勤采集民间流行谣乐,然后再利用西洋音乐科学方法,把他制成一种国乐。这种国乐的责任,就在将中华民族的根本精神表现出来,使一般民众听了,无不手舞足蹈,立志向上。

因为要利用西洋科学方法,所以我们便不能不先研究西洋音乐的进化。在西洋音乐进化中,占最重要地位的,是希腊、意大利、德意志、法兰西、英吉利等国,所以我作西洋进化论,亦只限于欧洲方

面。名从其实,所以这本书的名儿遂叫做《欧洲音乐进化论》。

欧洲音乐进化概观与中国国乐创造问题

什么叫做“国乐”?就是一种音乐,足以发扬光大该族的向上精神,而其价值又同时为国际之间所公认。因此之故,凡是“国乐”须具备下列三个条件:

(一)代表民族特性。音乐是人类生活的表现,与其他诗歌绘画一切美术相同。各民族的思想,行为,感情,习惯,既彼此悬殊,其表现于音乐方面,亦当然互异。譬如拉丁民族秉性洒落,其发为音乐,则以飘逸优美见长;日耳曼民族资质厚重,其发为音乐,又以深永沉雄为归。总之,无论飘逸优美或深永沉雄,都各有所长,都足以代表他们民族的特性。

(二)发挥民族美德。音乐之功用,不是拿来悦耳娱心,而在引导民众思想向上。因此,凡是迎合堕落社会心理的音乐,都不能称为国乐。巴黎的香艳小曲(Operette),维也纳的跳舞音乐(Tanzmusik),诚然是代表欧洲社会生活,但只是一部分醉生梦死的生活,不能称为他们的国乐。又如苏州的滩簧,京津的时调,诚然是代表我们中华民族的生活,但只是一部分堕落社会的生活,亦不能称为我们的国乐。

(三)畅舒民族感情。在我们人类生活之中,感情常居重要地位,生活之安适与否,纯以感情安慰与否为转移,音乐即是畅舒感情的唯一利器。不过此处所谓畅舒感情,是畅舒民众的感情,不是一部分智识阶级的感情。假如我们只主张恢复古乐,一般民众不懂,那么,其结果只能畅舒考古先生或高人隐士的感情,不是一般民众的感情,亦不能算是国乐。

若是一个民族的国乐,具备了上述三种条件,自然必能得着世界的承认。凡有了“国乐”的民族,是永远不会亡的,因为民族衰废,

我们可以凭着这个国乐使他奋兴起来，国家虽亡，我们亦可以凭着这个国乐使他复生转来。

说到此处，我们便不能不回思中国。究竟所谓国乐在哪里？讲到古乐呢，只是一种草创蒙昧时代的产物，不足以畅舒我们现代民众的感情，不合上述第三个条件。讲到秦腔二黄小曲时调呢，又只是一些浅陋冶荡之音，殊不足以促进我们民众的向上精神，又不合上述的第二个条件。讲到外来之西洋音乐呢，又只是代表欧美人的生活，不能表现我们民族的特性，亦不合上述的第一个条件，所以我们中国现在，简直可以说是没有国乐。因此之故，欧人中之研究音乐史者，对于中国古代音乐，因其有历史上的价值，尚以另眼相看，至于中国近代音乐，则大抵一字不提。因为在西洋人的眼中看来，中国早已没有音乐，尚有什么可以提及的呢？

西洋人不提可也，我们则断不可不提。我以为假如我们要创造国乐，第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在哪里？这种特色，是否可以代表民族特性，发挥民族美德，舒畅民族感情？如其有之，即可以将此定理作为我们制乐的基础。至于制乐的方法，我们大可以利用欧洲已经发明的工具，譬如调式谱式乐器之类，初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。我们知道欧洲近代音乐，是当首推德国，但是德国各位音乐大师，对于音乐形式（如调式谱式乐器之类）的贡献，实远不如希腊意大利荷兰诸种民族之多，他们不过把前人已经发明的，拿来千锤百炼，而今居然造成世界音乐霸主的地位。那么，我们又为什么不能利用西洋音乐的形式方法呢？

若要利用西洋音乐的形式方法，那么，对于西洋音乐的进化，便

不可不加以研究,这就是我作这本小书的本意。

(王光祈著:《欧洲音乐进化论》,北京,中华书局 1923 年版)

【说明】

王光祈将中国儒家传统的礼乐观概括为一种“谐和态度”,包括人与自然、人与人、人内心的谐和,并加以礼的节制。而白种人的天性则是“征服态度”。中国人应该用“谐和态度”应对西方人的“征服态度”,应该在整理我国古代音乐的基础上,采集民间谣乐、利用西方音乐科学方法,制成国乐,彰显民族特性,发挥民族美德,舒畅民族感情,得到国际社会的公认。

第三节 中国近三百年学术史·乐曲学 梁启超

【解题】

梁启超(1873—1929),广东新会人。11岁中秀才,16岁中举人,25岁和康有为一起发动戊戌变法,29岁在横滨创办《新民丛报》,宣传改良。后任袁世凯内阁司法总长,后又反对袁世凯,支持段祺瑞。孙中山发动护法战争后,梁启超退出政界,赴欧洲考察,主张融合中西文明,推动文化交流,著有《清代学术概论》、《中国历史研究法》、《中国近三百年学术史》等。

清儒所治乐学,分两方面:一曰古乐之研究,二曰近代曲剧之研究。其关于古代者复分两方面:一曰雅乐之研究,二曰燕乐之研究。关于近代者亦分两方面:一曰曲调之研究;二曰剧本之研究。

清儒好古,尤好谈经。诸经与乐事有连者极多,故研究古乐成为经生副业,固其所也。

(中略)清儒最能明乐学条贯者,前有凌次仲¹,后有陈兰甫²,而介其间者有徐新田³养原。(中略)由次仲之书以复活唐代融会中西之燕乐,此点兰甫绝对承认次仲书之价值,兰甫书亦有可以补其未备者。则二千年音流变,可以知其概以求隅反,乐天下快事宁有过此?夫今日音乐必当改造,识者类能言之矣,然改造从何处下手耶?最热心斯道者,亦不过取某国某名家之谱,随己之所嗜,拉杂输入一二云尔。改造音乐必须输进欧乐以为师资,吾侪固绝对承认。虽然,犹当统筹全局,先自立一基础,然后对于外来品有计划的选择容纳;而所谓基础者,不能不求诸在我,非挟有排外之成见也。音乐为国民性之表现,而国民性各各不同,非可强此就彼。今试取某国音乐全部移植于我国,且勿论其宜不宜,而先当问其受不受。不受,则

虽有良计划,费大苦心,终于失败而已,譬之撷邻圃之秭葩,缀我园之老干,纵极绚烂,越宿而萎矣。何也?无内发的生命,虽美非吾有也。今国中注意此问题者,盖极寥寥。然以吾所知一二先觉,其所见与所忧未尝不与吾同,盖亦尝旁皇求索,欲根据本国国民性为音乐树一新生命,因而发育之,容纳欧乐以自荣卫。然而现行俗乐坠落一至此甚,无可为凭藉;欲觅历史上遗影,而不识何途之从,哀哉耗矣!次仲、兰甫之书,以门外汉如我者,于其价值如何诚不敢置一辞,然吾颇信其能示吾侪以前途一线光明。若能得一国立音乐学校,资力稍充,设备稍完,聚若干有音乐学素养之人,分出一部分精力,循此两书所示之途径以努力试验,或从此遂可以知我国数千年之音乐为何物,而于其间发见出国民音乐生命未卵段之卵焉,未可知也。呜呼!吾之愿望何日偿也?兰甫先生盖言“其在数十年后乎?其在数百年后乎?”(中略)

最近则王静安⁴治曲学,最有条贯,著有《戏曲考原》、《曲录》、《宋元戏曲史》等书。曲学将来能成为专门之学,静安当为不祧祖矣。而杨时白⁵专言琴学,著《琴粹》、《琴话》、《琴谱》、《琴学随笔》、《琴余漫录》、《琴镜》等书,凡二十四卷。琴学是否如徐新田所诋“不成其为乐”,吾不敢言。若琴学有相当价值,时百之书,亦当不朽矣。

(《中国近三百年学术史》为梁启超晚年的一部学术著作,结撰于1923年至1925年春,原是他在南开大学和清华大学教授中国学术而编写的讲义。本文摘录自北京市中国书店1985年3月版。)

【注释】

1. 凌次仲:即凌廷堪(1757—1809),安徽歙县人,清代学者,著有《燕考原》、《礼经释例》等。

2. 陈兰甫：即陈澧(1810—1882)，广东番禺人，清代学者，著有《声律通考》、《汉儒通义》、《东塾读书记》等。
3. 徐新田：即徐养原(1758—1825)，浙江德清人，师阮元，校勘《十三经注疏》，著有《古音备征记》等。
4. 王静安：王国维(1877—1927)，浙江海宁人，清代学者，著述甚多，收入《观堂集林》、《静安文集》。
5. 杨时白：杨宗稷(1863—1932)，湖南宁远人，九嶷山琴派创始人。

【说明】

梁启超晚年撰《中国近三百年学术史》，论清代经学、史学、程朱理学、实用主义、科学、小学，最后论乐曲学。对清代凌廷堪、陈澧、徐养原、王国维的曲学做了概括，为后学继承中国传统音乐学术传统指明了路径，为中国音乐的复兴指明了方向。

第四节 在大同乐会演说 郑觐文

【解题】

郑觐文(1872—1935),江苏江阴人,自幼学习丝竹乐曲。1906年往浏阳向文庙主祭邱之桂求术教古乐事宜,1918年根据《诗经》译谱《雅乐新编(初集)》,并出版,1919年将上海琴瑟学社更名为“大同乐会”。主张“中乐为体,西乐为用”,光大国乐与西乐相济。大同乐会制作了大量中西乐器,演出了大量曲目,产生了相当大的影响。

音乐如此难兴,究竟是何缘故呢?真令人百思不得其解。余因此问题,横直在心,已非一日。直至现在,因辑《中国音乐史》,由各方面考察,方才澈底了解音乐的难兴。并非别故,乃在音乐本身,名实不符的关系所致。如今大声疾呼高唱入云的“国乐国乐”,考其实际,止有杂乐类一部分的丝竹价值。理不充,法不备,规模狭小,弄来弄去,几件不值钱的家伙,几只单簿得很的老调子,挂了“国乐”的招牌,专用娱乐二字做号召,教导的只知娱乐,学习的当然也只晓得娱乐。好像国乐的事业,除了娱乐之外,别无所用的了。在此民穷财尽的时代,大多数人的心理,正在忧愁得了不得。这种单讲娱乐的丝竹品,适立于反比例的地位。难怪社会不十分重视,政府也不出面提倡了。更有一般热心国乐的,他说国乐与国民性有极大的关系,这点不差。但是现在所谓的国乐是否能代表国民性,国民性是否即包括在现在的“丝竹”(之)内?这个问题,我们一向太不注意。所以弄到现在,不知误用了多少心力。

这样说起来,国乐的真相,究竟(是)什么呢?可以答曰:“国乐”是国家音乐的性质,不是普通“丝竹”就可拿来做代表的。国家音乐

的内容是什(么)样?又可以答曰:国家音乐名“制乐”,在一切杂乐之上,规模宏大,学理完备,自古相传。他的部分有三大类:一名雅乐,历史最古,是中国音乐的根本。他的原理有五音十二律,旋宫起调诸法;他的乐器有金、石、丝、竹、匏、土、革、木八种,在上古时代立过许多很大的功劳,后来成为郊天祀圣的永远国教的音乐。其二名大乐,于朝会大节,他的性质,与雅乐不同,历代开国建功立业,或纪文德,或叙武事,制成乐章,用于朝会大节。他的性质,与雅乐不同。雅乐是万古不变的,大乐是因事业而成,历朝不同的。这种音乐,名曰功业的音乐。第三,就是国乐了,他的性质,是专司对外的,在中国春秋时代最风行(现在西洋各国也是特别注重的)。前清名燕乐,规模很大。他的编制,以中和清乐作基本,以番部高丽、缅甸、回子、安南等国乐作合奏,乐器众多。乐器的种类,吾人所未经的,不知凡几。为今之计,为有使音乐与国家政治发生关系,方有发展的希望:一面宣传上述的“制乐”,一面将北京前清的剩余的乐器,运之南来,联合沪上及外阜各音乐团体内的中坚,因时制宜,编成中华民国的新国乐,作大规模经营的组织。凡为音乐界中人,不分中乐西乐,大家共同负责,一致提倡以制作为前提,不要单讲娱乐做号召,求真正的国乐。这就是本会今年添设制乐的唯一主义。

还有一句话要声明的,我所说的并不是不要丝竹,不过希望专考丝竹的同志们再进一步,加以国乐的研究,使丝竹的价值,更可因此继长增高,受相得益彰效果。鄙见如此,不知我诸同仁以为如何云云。

(《申报》1928年7月22日)

【说明】

郑觐文将国乐与一般音乐区分开来,指出国乐有雅乐、大乐、国乐三大类别。认为音乐要有发展,必须要与国家政治发生关系。

第五节 我亦来谈谈所谓国乐的问题 青 主

【解题】

青主原名廖尚果(1893—1959),广东惠阳人,1912年赴德国柏林大学法学系学习,兼学钢琴、作曲理论。1922年回国。1929年进入国立音专,任《乐艺》和《音》主编,1934年离开音专。抗战结束后,在同济大学等高校教德文,1959年病逝。著有《乐话》、《音乐通论》。

音乐是用来表现人们的内界生活的,如同人们的眼波眉语,用来宣泄内界的情感一样,人们的眼波眉语,用不着把它翻译出来,人人都可以知道它的用意之所在,亦如每一个音乐作品,人人都可以听得出它意旨,用不着把它翻译出来一样。凡用不着把它翻译出来的东西,都是世界的,所以我们要把音乐的艺术当作是一种世界的艺术,有如人们的眼波眉语,不论在世界上的哪一处地方,都可以使人会意一样。

人同此眼,眼同此波;人同此眉,眉同此语。这就是眉眼的世界性。至于人们使用眉眼的方法,虽然是有各式各样的差别,但是使用眉眼的主旨,这是人人都是一样的。比方美色在前,一个不受礼教束缚的士大夫,很可以“目逆而送之,曰:美丽艳”。如果换在一个出家的和尚,那便只好“把个慈悲脸儿濛着”了。一个“非礼勿视”的书呆子,看见美色在前,只许“俯首疾趋而过”。你看见他当行走的时候,忽然“俯首疾趋而过”,你不是很可以断定他因为有美色在前,因为他有所动于心,所以才会做出这样的行动么?如果我们不计较俯首疾趋,或目逆而送,或濛着慈悲脸儿的主旨,只根据他们的表情方式,把它分作书呆子的表情,不受礼教束缚的士大夫的表情,

以及和尚的表情,这虽然是一种舍本求末的办法,但是所谓某一国的音乐云云,亦只在这一类舍本求末的意义当中,才可以说得去。

《音乐教育》月刊社要我写一篇关于国乐改造的文章,我虽然对于这个问题很愿意发表一些意见,但是我倒真是有些不知从何说起,而且亦不知道哪一种话是可以说,哪一种话是不好说。因为我要把音乐取譬于用来表情的眼波眉语,并要把根据表情的方式分别出来的什么书呆子,士大夫,和尚的表情,当作是一种舍本求末的办法,所以我这篇文章,亦只好根据舍本求末的办法把它写出来。

自海通以来,我们的世界已形成了一个文化交流的局面,西方音乐的输进中国,在一般爱国的人士看来,或许是西方人的一种艺术侵略,但是侵略由他侵略,西方的音乐仍然是非输进不可。这种不可掩的事实,自然是有它的不可掩的理由。在现在非输进西乐不可的时候,一般爱国的志士们特提出提倡国乐的口号。国乐竟也有待于提倡,便足以见得西方的音乐,到了中国,已得到了一种未可限量的势力。至于国乐不是西乐的敌手,同时亦是很显明地暴露出来了。

在一般爱国的人士们看来,西乐的入霸中国,或许是一种喧宾夺主的举动,但是在我看来,这里所谓宾主云云,应该要有一个界说。比方我坐在钢琴面前,能够奏出很好的曲乐,那末,就按奏钢琴这一樁事体来说,应该是我居于主人的地位,不应该反客为主,说钢琴或乐本是居于主人的地位。我在钢琴上面奏出来的曲乐,就是我的艺术,就令这是我在外国学到的艺术,但是当我演奏出来之后,谁也不能够否认这是我的艺术。所以我的意见,不管用来演奏的是什么乐器,亦不管所唱奏的是什么歌或乐曲,只要是中国人做出来的音乐,而且确有艺术的价值,凡属中国的爱国男儿都应该把它当作是国家的光荣,不应该就它的来源,定出一个西乐的名目,并巧为喧

宾夺主的曲说,以自绝于音乐的艺术。

啤酒这样的东西,本来是外国人发明出来的。因为近年来啤酒在中国的销路很好,所以中国人亦仿造出来不是中国人发明的啤酒。这样由中国的人仿造出来的啤酒,不管它是叫上海啤酒,抑或烟台啤酒,一律都可以说是国货,一律都可以在国货公司里发卖,为什么由中国人依照西方的音乐艺术做出来的音乐,不可以说是国乐呢?凡曾涉猎过唐诗的人们,都知道那句做“胡琴琵琶和羌笛”的诗句,可见得现时归入本国乐器里面的胡琴,琵琶和笛,本来都不是中国的乐器。本来不是本国乐器的胡琴琵琶和笛,可以算是本国乐器,为什么现时之所谓西洋乐器,经我们采用之后,不可以算是本国乐器呢?

我们要知道:音乐的艺术是和寻常的日用品不同。人们对于寻常的日用品,可以不计较到美与不美,但求有得使用,便算了事。如果我们亦要拿音乐的艺术当作是寻常的日用品一般的看待,那末,但求我们能够在一些圆的,长的器物上面,敲敲打打,做出一些声音来,亦很可以助兴,何必由音阶,音程,讲求到音响,音色呢?

音乐是建筑在美的基础上面的一种艺术,和寻常的日用品是不可以拿来相比的。比方喝酒,就令不求其精的酒鬼,亦不会说中国的水酒是和法国的白兰地同一样的高明。Goethe 说得好,德国人不喜欢法国人,但是法国人做出来的酒,德国人还是欢喜喝。中国人对于西洋的侵略行为,可以誓死反对,但是说起西洋的音乐,这又是另一回事,正如普鲁士旧日那个 Friedrich 大王,虽然和法国作战,但是对于法国的艺术和文学,却无所不用其推崇,并没有人因此说他是卖国一样。

我这里要声明一句:我虽然反对中国人排斥西乐,但是我并不反对中国人研究国乐,不过我以为研究国乐,要认清楚研究的道路,如同学习西乐,不要学成非驴非马一样。

我这里或可以拿中国的服装做成我的譬喻,中国人穿中国的服装,这是于理最顺的。但是你出了国门一步之后,便好像非穿西装不可了。虽然你穿着一套中国衣服在西装发源地的欧洲大陆上面行走,绝对不会有一颗杀人的枪弹向你的身上飞过来,但是你心里总觉得有些不妥当。中国衣服不便穿在人们的身上游行全世界,正如中国音乐不能够风行全世界一样,因为这个缘故,所以中国人的衣服,就在中国国境之内,亦发生了很大的变动。一般不愿意违背世界潮流的青年,于是穿起西装来,这是好比中国人的改习西乐。我屡曾听我的西方朋友说过:中国人穿欧洲服装,好看的固然是有,但是大多数没有正直的姿态的中国人,穿起没有式样的西装,实在是难看啊!我承认这个批评是对的。譬如西乐,中国人对于西乐的唱奏和作曲,可以听得的,可以见得人的,虽然是很少,但是还有,不过大多数中国人做出来的西乐,都是听不得的,见不得人的,如同大多数中国人所穿的西装确实是难看一样。我说学习西乐,不要学成非驴非马,亦如我盼望中国人穿西装,不要穿得难看一样。

因为国乐不能够和西乐争衡,所以要改革,所谓国乐的改革云云,不外改造和改良两途。主张国乐改造的人们,是好比不赞同西装,但是对于中国原有的服装,又表示不满。这一派人们改造服装的结果,像中国人冬天所穿的长达脚面的外套,和印度人把前后长度不相同的西装衬衫当作正式的外衣穿,就是一个好例。国乐改造的结果,大约亦不过如是,所以我以为所望国乐改造云云,如果改制之后,能够比西乐更好,那便不妨改造。否则就令改造后的国乐,较胜于改造前的国乐,但是因为总比不上西乐,所以不如保存原有国乐的各种状态,无须另行改造。

如果主张改革国乐的人们,要保存原有国乐的各种状态,那末,这种工作,只可以说是改良,不可以说是改造,因为改良的意思,是

就原有那样东西逐渐改良,和不要原有那样东西,另外创造一样东西的改造不同。国乐改良的结果,大约可以近似中国女子现时所穿的旗袍。中国女子现时所穿的旗袍,虽然大体上仍是满清时代的旗袍,但是分明是改良了许多,因为胸部,腰部和其他各部的阔度不同,所以还可以显出人体的曲线美,和开至膝头上的衣衩,同一样是受了西洋妇女服装的影响。但是因为不敢开领,不敢把胸前的一部露出来,所以到底是和西洋妇女服装不同。国乐改良的结果,相信丝不如竹的中国人,很可以造出一种用竹做成的吹乐器,如果有相当的音乐和好的音色,何尝不可以在西方的乐队里面,取某一种吹乐器的地位而代之。正式中国乐器的七弦琴,如果把它的回音空间妥为改良之后,亦何尝不可以成为一种很好的公开合奏乐器或歌乐的伴奏乐器?只要从事改良的人们肯牺牲国乐的一些特点,那末,总可以弄出一些成绩来。

世界上的乐器,又一定要在正式的乐队里面占有一个位置,才算是好的乐器。欧洲普通用作独唱的伴奏乐器的六弦琴,虽然在乐队里面占不到一个地位,亦何尝不是一个好的乐器。只要用在适当的时候和适当的地方,任何一种乐器,都有它的一些好处。我的飞机曾有一次降落在镇羌河附近的深山里面,那时因为我要得到附近的居民到来营救,所以忽然会把蒙古人所用的,声音最尖锐的胡琴想起。游牧民族在山谷中所用的乐器,声音自然是要尖锐,换在一所屋宇里面,自然是用不着尖锐的声音了。所以说国乐的改良,对于演奏的地方,自然是要注意的。

谁要从事国乐的改良,除研究国乐之外,还要研究西乐。就我个人来说,我因研究西方的文化,才彻底认识东方的文化,我如是,别人大约亦如是。我上面说:研究国乐,要认清楚研究的途径,即是劝人除研究国乐之外,并要研究西乐的意思。谁能够依我的劝告

做去，那末，必不会得到这样一个妙想天开的异想：要展兴国乐，用来排斥西乐。谁免除了这个异想之后，才可以从国乐的研究得到一些积极上的好处。什么积极上的好处？即是就应该改革的地方毅然把它改革。至于改革的方法，就是我上面所说的如果改造之后，能够比西乐更好，就不妨改造，否则只好设法改良，但是不论改造或改良，你对于西乐，不但是不应该把它打倒，而且还要把它研究，否则研究国乐的结果，必定归于失败。古人所谓知己知彼，百战百胜，就是这个道理。

关于改良中国音乐的根本大法，在我从前那封在《乐艺》季刊上发表过的给 Mario Paci 一封公开信上，已大略说过。我这里不再拿来说了。我因说起所谓国乐问题，竟用了一大堆国乐及西乐这样的字样，我的脑袋里面感觉得很不自然，很不舒适，因为在我看来，世界上只有一种尽真，尽善，尽美的音乐艺术，并没有国乐和西乐的分别。中国人如果会做出很好的所谓西乐，那末，这就是国乐。如果中国人做出来的音乐是丑，那末，就令是中国人普通之所谓国乐，亦是国家的耻辱，不应该把它当作是国家的光荣。惟一的归结点，就是美与不美的问题。比方贪官污吏是一样顶坏的东西，一般爱国的人士决不应该因为这些贪官污吏是中国的贪官污吏，所以亦从而爱之。好的音乐是好比修明的吏治，一般爱国的人士亦不应该因为要铲除贪官污吏的缘故，思量另外想出一样东西，用来拒绝西方的法治精神。拒绝西乐的念头去了之后，庶几可以与言国乐的研究了。

（《音乐教育》1934年8月第2卷第8期）

【说明】

自海通以来，西方音乐输进中国，对国乐造成严重冲击，青主反对中国人排斥西乐，主张中国人研究国乐。学习西乐，改良国乐，创作出美的音乐。

第六节 怎样才可产生吾国民族音乐 黄 自

【解题】

黄自(1904—1938),江苏(现上海)川沙人。1916年入北京清华学校学习,1924年赴美学习,1929年以音乐会序曲《怀旧》获耶鲁大学音乐学士学位,1930年被聘为国立音专教授并兼教务主任,为国立音专理论作曲专业的发展作出了突出贡献。创作了古诗词新曲《南乡子》、《点绛唇》、《花非花》、《卜算子》等,还有大量器乐作品和理论著作。

目前吾国音乐正在极紊乱的状态中,原有的旧乐已失了相当的号召力,五花八门的西洋音乐像潮水般的汹涌进来。而新的民族音乐尚待产生。在这种情形之上,当然不免有许多矛盾的见解。一部分的人以为旧乐是不可雕的朽木,须整个儿的打倒,而以西乐代之。这些人的错误是在没有认清凡是伟大的艺术都不失为民族与社会的写照。旧乐的民谣中流露的特质,也就是我们民族性的表现,那么当然是不容一笔抹煞的。另有许多人认为振兴中国音乐只有复古一法,他们竭力排斥西乐,并说学西乐就是不爱国,这种见解当然也是不对。

文化本来是流通的,外族的文化,只要自己能吸收,融化,就可变为自己的一部。主张绝对排斥西乐的先生们一定忘了他们今日所拥护的“国乐”,在某一时期也是夷狄之音。国乐中最主要的乐器如胡琴,琵琶,笛等等何尝不是由西域传入的呢?不过当我们把它融化了时,就可算我们自己的东西了。

再者,一国的文化,要不与外族的文化相接触就永远没有进展的可能。吾国音乐为什么在唐朝最盛?就是因为当时与西域印度

音乐接触的缘故。请在西洋音乐史上再举一事实来证明之。百年前俄国在欧洲音乐界上是毫无地位可言。但是最近五六十年来突飞猛进放一异彩。原其故，俄国从前虽极富民谣，但是各外国音乐都不发生接触。等到18世纪末期德、法的音乐充量地输入，于是这支生力军，变成一大原动力，启发了俄国音乐许多新境地。俄国音乐家将自己固有的民谣用德国科学化的作曲技术发展起来，结果就造成一种特殊的新艺术。

我想我们中国将来的民族音乐，自然而然也会走上这条路，把西洋音乐整盘的搬过来与墨守旧法都是自杀政策。因为采取了第一办法我们充其量能与西洋音乐进展到一样水平线罢了。况且这也不一定办得到，因为不久他们自己也要变新样子。那时我们在后面亦步亦趋，恐怕跟起来很费心罢！所谓“乡下姑娘学上海样，一辈子也跟不上”，因为“学得有些像，上海又改了样”。至于闭关自守，只在旧乐里翻筋斗，那么我们的祖宗一二千年来也翻够了，我恐也像孙悟空一样再也翻不出如来佛的掌心。况且在现在情形之下，我们也无法阻止西乐东渐。西乐自会不速而来。我们的门也关不住的。因为这是自然而非人力可以挽回的趋势。

平心而论，西乐确较国乐进步得多。他们记谱法的准确，乐器的精密，乐队组织规模之大，演奏技术之科学化，作曲法之讲求我们都望尘莫及。用历史的眼光看来，中国音乐进展的程度只可比诸欧洲的十二三世纪。这话好像壮他人志气减自己威风，不过，事情实在是如此无可讳饰的。我们现在须知彼知己，取人之长以补我之短。不然夜郎自大，适足自害，何尝是真正的爱国呢？

最后还有一句，就是西洋音乐并不是全是好的。我们须严加选择，那些坏的我们应当排斥。而好的暂时不妨多多借重。总之我们现在所要的是学西洋好的音乐的方法，而利用这方法来研究和整理

我国的旧乐与民谣,那么我们就不难产生民族化的新音乐了。

(《晨报》1934年10月21日)

【说明】

黄自主张借重好的西洋音乐,但反对照搬西洋音乐,而是吸收、融化外来文化,研究和整理我国的旧乐与民谣,体现自己的民族性,反映中国当下的社会现实,创作民族化的新音乐。

第七节 机械音乐 钱学森

【解题】

钱学森(1911—2009),出生于上海,1934年毕业于国立交通大学,曾任美国麻省理工学院和加州理工学院教授。1955年回国,筹建中国科学院力学研究所,并任所长,后领导新中国导弹航天事业,是杰出的科学家,中国科学院、中国工程院资深院士。

一

爱德文·费而巴说¹:“机械到处‘取而代’着活的人。机械,在种种的艺术中,都使精神方面的功用减小,而技术方面的功用加大了。电影是价廉普及的演剧的代用物。留声机,虽有种种的限制,也已成为保存现代音乐所不可缺的媒介物。无线电话,也几乎代替了音乐堂和剧场了。”

“机械音乐,已经随时能够代替独奏和现在的合奏。但机械音乐的意义,并不在此;是在略加改良,就可以成为现代艺术中独立的一部门的这一点。机械音乐,并非要替活的音乐,乃在动作活的音乐所不能动作的事情。”

那么什么是机械音乐所能作,而活的音乐所不能作的事情呢?这可以说是完全在技术一方面的。在今日的音乐中,良好演出的要素,可以举出3项:第1,是曲谱。这是作曲家底事。第2,是技术。这是演奏者底事。第3,是乐器本身底表演可能性,一般都承认,曼多林或簧风琴缺乏表演可能性,也就是乐器底价值低下。这是乐器结构底事。

机械音乐和活的音乐底分歧点,就在第2项和第3项。一个活

的演奏者,他在技巧方面的发展,决不是没有限制的。一个钢琴家或一个提琴家,他的技巧为他两手肌肉的组织,发达的程度,和神经敏捷的程度所限制着;超特的速度和力度是不可能的。——要不然,传说中萨拉萨典(Sarasate)演奏他 Zige merweisen 的技巧,怎么会成人间的奇迹呢?同样,一个声乐家或吹乐器演奏家,他的技巧为他的肺量所限制;在一定力度之下,他所能不换气的时间是有一定的。这当是每一个作曲者所熟知的事吧。这种演奏人自身生理上的限度,虽然是因人而异的,要看他的体格和训练的程度而定;然而,在人类中有着一个共通的,最高的限度,也是不能否认的事实吧?研究径赛的人不是说过吗?百米赛跑的十秒三的记录,已去人类体力最后能力不远了。说到乐器自身因构造而生的限制,那更是明显的了:每一种乐器有他一定的音色,虽说小提琴四条弦的音色不是一样的,但他总是一定的小提琴音色呀。再说横笛(Flute)吧,虽说他每一均的音色都不一样,可是他总是一定的横笛的音色呀。我们对一种乐器的音色,我们是无力任意改变的;而且我们在现在我们所有的各种音色之处,我们也就没有其他的音色了。但是音色的问题,不过其中之一端,还有发音的力度,同时可以发几个音,一个音可延长的时间等等,我们在现有诸活音乐所用的乐器中,都有了各各的限制。

机械音乐之所能,也就是活音乐之所不能,就是打开和除去这两种限制:演奏者生理上的限制,和活音乐上所用乐器本身的限制。这种解放,正如机械工业之于手工业——机械工业把工业从人力和工具方面的困难中救出来;所以机械音乐把音乐从演出技术的限制中出救来了。正如保而·斯退凡所谓“机械是开拓更大的自由的路,更大的可能性的路”的。

二

现在我们来讨论一下机械音乐的美的价值。我们知道艺术，是始于人将在围绕着他的现实的影响之下，他所经验了的感情和思想，再在自己的内部唤起，而对于这些，给以一定的形象表现的时候的。所以现在我们所要研究的是：（1）机械音乐是否在人自己的内部唤起；（2）用来表现的现象（在这里是声音了）是否能无阻地，正确地与这种被唤起的感情和思想相符合。

关于第一个问题，在普通的音乐，都是作曲者把他的感情，思想记录在曲谱上，在演奏的时候，再由演奏者从新把死的曲谱变成演奏者自身的感情思想，表现出来。这一种经过，在机械音乐，并没有两样。也是发生于作曲者，经过演奏者内部唤起，然后才表现出来。虽然在某种（见后）机械音乐，是直接把作曲者的感情和思想，记录出来，以后就丝毫不差地把这记录变成声音；然这仍是由乐曲创造者，由自身内部唤起的東西，仍然是活的东西，仍然是完全在作曲者控制之下的。

其实在音乐创作全过程上，机械音乐和一般音乐，惟一的分别，就在由演奏者的感情思想，到声音的表现，这一个距离，一般音乐比机械音乐是更直接。吹横笛（Flute）的，口中一出气，手指一按键，就能出声了；但是无线电呢？声音必经过放时电台的许许多多的真空管，繁复的电路，然后再由电波跑上几千里路，再由收音机的天线走到又是一套真空管，电路，临了还得经过扩声筒，才到了听众的耳朵。因为这一个遥远的距离，使人觉得作曲者和演奏者的作用小了，看不见了，似乎完全是机械在控制一切。但是这只要略略想一想，就会知道是错误的。

至于第二个问题，表现出来的声音，是否能与作曲者和演奏者的感情思想相符合。在这一点上，机械音乐必能胜过一般音乐。为

什么呢？因为我们要达到这一点，必须我们用来表现的乐器，能够随作曲者和演奏者的心愿，要怎样便怎样。我们在前面已经说过，一般乐器的技术上的限制，而机械音乐是有着更广大的、自由的表现能力的，所以，必然的，机械音乐比较更能正确地，无阻地表现出作曲者和演奏者的感情思想了。

我们由以上的考察，可知机械音乐的美的价值，无路如何，绝不会在一般音乐，即所谓活的音乐之下的。因此，他能成为现代艺术中之一部门，是无可疑义的了。这里我们必须加带说明的，就是机械音乐必有专为他作的曲，因为唯有如此，我们才能充分利用机械音乐在技术上的特长。

三

机械音乐的乐器到底是些什么呢？由他的发音原理，我们可以分作下列四种：

1. 机械发音(Mechanical Tone-Production)
2. 机械电力发音(Mechanical-electrical Tone-Production)
3. 电力发音(Electrical Tone-Production)
4. 光电发音(Photo-electrical Tone-Production)

属于机械发音的是自动钢琴这一类乐器。凡是这类乐器，都是用一条纸带在一个槽里滑动。这个槽上有一排和纸带进行方面垂直的一排小孔，小孔的数目和这个乐器所能发的音的数目一样——有一个音，就有一个孔。每一个小孔下面都连上一根管子，每一根管子都与一个键相连。在纸带上做了一条一条的空隙，这空隙是平行于纸带前进的方向的，而且空隙都能和下面槽中的小孔符合。在纸带上面是一个压缩空气箱，所以当一条空隙走过一个小孔的时候，上面的压缩空气就可以穿过小孔，跑到管子里，再去运用连结上的键。一

个音发声时间的长短,也就是速度(Tempo),是以空隙的长短来决定的。空隙长,发音长;空隙短,发音短。发音力度,是有另外的一排小孔和纸带上的空隙,这一排小孔,控制着压缩空气的压力大小,因此影响到发音机械的能力,而得到各种强弱程度。压缩空气由一个小的空气压缩机得来,这个压缩机和纸带都是用一个马达拖动的。由此看来,这类乐器的精髓是在纸带上。纸带的空隙可以用手做,也可以在一个钢琴家演奏的时候,用一套连动机关,像打字样地记录在纸带上。但第二个办法,只能作为一个记录,而且其最大的成就,也不过和活人一样而已,只有用第一个方法,才能达到人力以上的技巧。这类乐器的分类很多,以钢琴为发声机关的,就是自动钢琴;以管风琴为发声机关的,就是自动风琴。还有所谓 Orchestrion,那是一座包括钢琴、管风琴、三角铁、大小鼓等等的繁复的机构。

还有一类和这种乐器相类的乐器(Pianola Phonola 等),纸带的进行和发声,都以压缩空气来作,而压缩空气不是用马达,而用足踏风箱得来(就像簧风琴)。同时力度和速度也可以任意改变;纸带只管发声高低。演奏时,一人坐着,用两足踏风箱,右手移动一个杠杆,拉制速度;左手相似地控制力度。所以这种乐器是半自动式的,据说也要练习很久才能如意地演奏呢。

保尔·欣特米德(Paul Hindemith)曾为奥斯卡·史雷美(Oskar Schlemmer)的悲舞剧作了一曲伴乐,是专为自动管风琴写的。

四

第二类的机械乐器是机械电力发声的。什么叫做机械电力发声呢?就是音波的震动由弦线得来,这和普通弦乐器或钢琴没有两样;但这种震动并不用共鸣作用来加强,所以差不多听不见。这微弱的震动传到收音器上,变成电力的震动,然后再用真空管等将震

动扩大,最后用放声器(Loudspeaker)把电力震动变成声音,放出来。这种乐器的特点,在开始弦线的震动非常之弱,因此得到很多异常的效果。譬如,一种电钢琴,就是把钢琴弦的震动用电力来扩大的;但打锤的力量只有普通钢琴的二十分之一,而且低音部的钢弦张得很松,所以声音可以延长到一分钟之久,这是普通钢琴所决不能够的。此外又因电力扩大的程度,可以任意加减,所以一个声音能够渐次增强;或渐次增强再渐次减弱。这也是普通钢琴所不能的。这一类的乐器,还有电力小提琴,电力大提琴等。他们都是没有共鸣箱的,弦的震动在驹的附近传入电力收音器。弦的震动是不能听到的,但扩大的倍数很大,即使把弦放松到能在小提琴奏低音提琴的声音,也不妨事,再发音的强度,与弓子走的速度无关,一弓子爱拉多少音,就能拉多少音,不用巧妙的弓法了。有一种电力提琴,其电力扩大程度是用足踏来控制的,这把演奏者的脚也用去了。

但这种乐器最重要的一点,是音色的变化。因而我们只要在电力扩大机构中,来用一种手法,使波动的形态改变,我们就可以把音色自由变化。所以电力钢琴上,可以奏出如吼的 Trombone,或牧歌味的 Oboe;电力提琴上,可以奏出锐利的 Piccolo,或光辉的 Trumpet。朋友,这把乐器表现力提高了多少呢!

五

至于第三类完全电力发音的乐器,那是一开始就是用真空管的电路得到电力震动,把这个电力震动放大后,就用放声器把扩大的电力震动变成音波。这种乐器的开山祖是坦尼耳·罗依内曼(Daniel Buyneman)²所发明的 Elektrophon,这也是有键盘的,每音的距离为半音,发出的声音是怒吼的,令人战慄的。罗依内曼在1922年利用这部乐器作了一个交响乐,其乐器包括: Electrophon,

Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophon, Horn, Chimes, Harp, 2Mondolins, 2Guitars 及人声。比这个少微后一点,又有约尔·马格尔(Joerg Mager)³发明了 Sphaerophon,这乐器的每音距离很小,而且音色也特别。在 1926 年的多脑音乐节(Musikfest in Donaueschingen),马格尔曾用这乐器出演,但这乐器只能奏单音。所以后来,马格尔又制造一个有键的电力乐器,名为 Kaleidosphon,这是可以自由的音程奏出各色的和弦,有流动的和弦(Fliessenden Akkord)之名。

本来真空管电路震动起来,其周率都非常大,广播无线电所用的,就是每秒 1,000,000 次左右。所以这种震动,即使用扩声器变作声波,也在人类听觉能力之外。但我们知道,如果把两个略微差别的震动放在一起,他们会互相干涉,将震动忽强忽弱。每秒强弱的次数,等于两个震动数之差。因此,如果我们把两个真空管电路的震动合在一起,一个每秒 1,000,000 次,另一个每秒 999,600 次,那么我们可以得到一种每秒强弱 400 次的波动。把这个波动整流(Rectify),就可以用放声器变作音波而听到了(约在 g 和 a 之间)。这种办法,在无线电学中,叫作外差法(Hetrodyning)。

雷呵·德尔曼教授(Prof. Leo Thermin)⁴就作用这个办法造了一种电力乐器 Thermin。他把两个真空管电路震动之一固定不变,但把另一个周率变化,因此得到各种不同的声音。变化那个周率是用右手接近或离开一个金属棒得来,因为如此就能变化电路中的电容量,周率也就随之而变了。演奏者的左手和一个线圈的距离,可以控制发音的强度。演奏的时候,但见演奏者两手飞舞,姿态很特别而神气。据说这种乐器最难的是演奏顿音:必须同时运用强弱控制,否则你就无法把每一个音隔开了。这个乐器,在今日要算电力乐器中最出名的一种,有不少作曲家,为它作曲。

但他的缺点在只能奏单音,后来有人改进,造成一种名叫 Hellertion 的乐器。这乐器共有五均的音,手指的地位控制音的高低,手指的压力控制强度。再后,又有德国人特老凡因(Trautwein)改良成另一种乐器 Trantoniun,它能发高如 Piccolo 的音,低至 Drum 的音,音色也能变化。其构造为一条张在金属轨条上的一根金属线,在线上有键盘,以便演奏者找到要奏的音;此外又有许多拉手,可以变化音色。

六

所谓光电发音,是想出一种方法把光底强度,弄成忽强忽弱的震动,再用光电管(Photoelectric Cell)把这个震动变成电力震动,经过扩大后,用放音器变成声音。一般片上发音的有声电影即是用这个方法的。

有声电影的一种,阿西爱“话照机”(RCA Photophone),发声带是黑白的锯齿形。没有音的时候,半边白,半边黑。如果把一细条垂直于声带前进方向的光射在片子上,那么所能通过的光,就要看黑白分布的比例,黑的愈多,通过的光也就愈小;白的愈多,光才能强。因此将片子摇近的时候,这光度就摇摆不定;经过光电管和扩大电路,就可以用放音器变成声音了。锯齿长,光度变化大,所以音愈强;锯齿密,光度变化快,所以音愈高。

这种黑白锯齿形的发声片子,在有声电影中,本是自收音机得来的;但一位德国的教授(在 1933 年底的 12 月份纽约时报 New York Times 有这段消息,但现在记不起这位教授的大名了。)却把黑白锯齿形用笔画在一条宽约一尺纸带上。演奏的时候,把这画出的声带用透镜缩小集中在光电管上,于是就可以像有声电影一样地发音了。据说这位教授,花费了很长的时间和不少的精神,埋头于

各种乐音的波动形状；所以他有能力随意把小提琴或 Clarinet 的声音，或几种乐器的合奏画出来。不但如此，他还能创造新的音色——其实创造新音色，在这里并不难，随意乱画，就是新音色；难在如何取得所需要的音色。这种看来，将来作曲家，也许会不再像以前那样在五线谱上写曲子，而是在一尺多宽的纸带上“画”曲子了。

七

虽然在发音机构方面讲，我们必须把留声机，无线电和有影电影包括到机械音乐里去；但我以为，既然他们的目的，不在创造新的技术可能性，而且他们也不能离开一般音乐而独立，他们和以上所说的诸机械音乐是有分别的。而且我们也不能说他们是乐器，而是一种传播的工具吧。留声机、无线电和有声电影的功绩，不是由他们可以得到新的东西，而是因有了他们，把固有的音乐在社会中所加于人类的作用增加了，强化了而已。

然而我们如果说他们完全不能创造新的技术的可能性，也未全然。因为在有声电影的摄制过程中，对话，音乐，唱歌等元素是分开个别收音的，以后再把分别摄制的片子，对好了时间，一起发音，再灌入摄制，才得到最后的声带片子，这是把不能同时发出的音响，制成如同一齐发生一样。最近报纸所载：美国发明家已经得到分别灌留声机唱片的方法。就是说一个提琴独奏，可以先灌提琴的部分，后来再在同一底片灌入钢琴伴奏部分，演唱时，就同一齐奏的一样。我们姑且不去说，这种方法在艺术价值方面如何，然其开拓了一条新的路，则是不可疑义的了。

真的，新的技术，新的可能性，就是机械音乐的特点。可显见的，我们的音的艺术，将有飞跃的发展，我们现在不过走了机械音乐

的第一步;但必然的,我们已经开始了一个新时代了。

(《音乐教育》1935年8月三卷八期)

【注释】

1. 见爱德文·费而巴 1927 年 3 月 26 日出版的 *Litery Digest* 中的 *A Defense of Mechanical Music*。
2. 坦尼耳·罗依内曼(Daniel Ruyneman)是一个荷兰的作曲家。虽然在安母斯特坦母音乐院学习过一些日子,然大致是一个自习的人。他的作风是受爪哇音乐及新法国派影响的,可以说是荷兰最新派音乐的代表。
3. 约尔·马格尔(Joerg Mager)是一个德国钟表匠之子,卒業师范学校,但同时学习管风琴。大战后因俄国的四分音作曲家 Jean Wischnegradsky 及 Alois Haba 的鼓励,努力于四分音音乐的研究,并且开始计划电力发音的乐器。后来他就了学校的教职,这计划也放下了,但终于得了文化部的资助,才完成了第一架 Sphaerophon。
4. 雷呵·德尔曼(Prot Leo Thermin)是一个苏联的特许工程师。1896 年生于列宁格拉,为当地理工专门学校的毕业生,又在音乐学校及从 A Garpf 学大提琴。Thermin 是和他助手 Coldberg 共同设计制造的。

【说明】

钱学森认为机械音乐能突破演出者和乐器的限制,能表现作曲者的感情和思想,具有审美价值,并阐述了机械音乐的发音原理。

第八节 中国新音乐的展望 吕 骥

【解题】

吕骥(1909—2002),原名吕展青,湖南湘潭人。20世纪30年代初在上海国立音专学习,积极参加左翼音乐运动,1938年参与筹建延安鲁迅艺术学院工作,1946年后,任东北鲁迅文艺学院院长,解放后任中央音乐学院副院长,中国音乐家协会主席等职,创作了大量爱国救亡歌曲,提出以革命现实主义为核心的“新音乐运动”的理论主张。

新的音乐之诞生首先就遭受到各种反对论者底轻蔑毁谤,他们常用一种冷笑代替恶意的攻击。对于这些可笑的行为,我们是毫不惊奇的,一种新的变革之出现,常是遭受着旧有传统势力底无情轻蔑、毁谤和攻击的事实,我们在音乐史上看得太熟悉了,如 Monteverdi, Rameau, Berlioz, Wagner, 不过这些把戏底重演是第一次出现在中国乐坛,无疑地这些轻蔑毁谤和攻击都将成为滑稽的悲剧而收场,并不能影响到新音乐之发展。事实上新音乐并没有因此而消灭,反而一天比一天获得更多的歌唱的人,一天比一天更广泛地传播开去,一直到成了千万人的歌声。

这决定的胜利,主要地存在于新音乐不是作为抒发个人的情感而创造的,更不是凭了什么神秘的灵感而唱出的上界的语言,而是作为争取大众解放的武器,表现、反映大众生活、思想、情感的一种手段,更负担起唤醒、教育、组织大众底使命。因此,它放弃了那些感伤的,恋爱的题材。同时也走出了狭隘的民族主义的圈套,从广大的群众生活中获得了无限新的题材。从《打砖歌》、《打桩歌》、《码头工人》、《打长江》、《义勇军进行曲》到《搬夫歌》、《扮禾歌》、《渔光

曲》以至于《牧童歌》这是有着如何广大的画面。这些歌曲不仅写出了各种生活的正确姿态,更把各种生活底要求传达到了无数歌唱者和无数听众之前。另一方面,在参加争取民族解放斗争中,新音乐也产生了不少的歌曲,如《一二八纪念歌》、《三八妇女节歌》、《三一八纪念歌》、《五卅纪念歌》、《示威歌》、《救亡进行曲》、《民族解放进行曲》、《战歌》,这些歌曲更明白地指出了整个民族解放运动的前途,和我们应当采取的道路,在这漫长的行进当中,这些新的歌曲是作为统一大众的步伐,组织大众底阵线,教育大众,鼓励大众,而被大众接受了的。显然跟那些有意或无意避开现实生活,而只讴歌个人底理想和情爱,欢乐和忧伤;或为了想逃避现实的苦闷而到历史的坟墓里去追求已死的幻梦的音乐有着完全两样的内容和意义。

新音乐之产生,不仅在于歌曲作者对于音乐本身具有和传统观念不同的看法,也不仅在于作者对于音乐本身的新看法所获得无限的新题材,实际上,他们对于形式也具有新的认识,表现的方法也完全脱离了旧的传统。一般为传统的思想所征服的作曲家对于歌曲常抱有一种可笑的见解,以为一首普通歌曲,如果没有具有他们从教科书上所学过的严格的形式,决不可以成为歌曲;他们决不会从一首歌词本身去发现它所特有的形式,对于自由体,他们承认了只是少数天才从事艺术歌曲创作时所享有的特权。新音乐作者虽然反对死板的形式,却并不否认形式本身之存在,他们承认形式只是达到艺术最高目的最经济的手段,所以他们底作品都没有千篇一律的固定的形式,却并不是没有形式;他们也不承认有什么艺术歌曲与非艺术歌曲的存在,只要某种形式能达到艺术的最高目的,就采取某种形式。在这伟大的解放之下,新音乐获得了无限的自由,因此能充分地表现出它优越的才能。

由于新音乐作者底世界观和对于音乐本身之新的认识,以及对

于题材的选取,使他们在创作方法上也有了改变。虽然现在全部新音乐只包含有不多的歌曲,但在这不多的歌曲之中,已经显露了一种特异的精神,这是在历史上任何作家中所不曾见过的。既不像古曲主义者一样,如 Mozart 或 Brahms 企求他们底作品如何典雅,如何庄严;也不像浪漫主义一样,如 Schubert 或 Schumann 要想造成一个崇高的境界,也不像印象主义者一样,如 Debussy 只作一种纤细的心理的刻画;它们是热情的,然而不是盲目的;它也能给你一个境界,然而并不是不可及地崇高的;是明白易懂的,却又不是庸俗的;是有力的,却又不是狂暴的;它能使你感到这时代活跃的律动,使你愉快地随着这律动而前进;是现实的,鼓励的,具有教育意义的,在这些地方却和现代的 Davidenko Knipper, Beley, Szabo 等人底作品有一种共通精神,无疑地,在这共通精神的后面,存在了一个共通的世界观和反映着世界观在他们作品之中的共通创作方法。这新的创作方法,在苏联是被称作新写实主义(或译现实主义),在中国新乐坛虽然还没有在理论上加以介绍,而只是由进步的作者在创作实践中获得的,但我们相信它会承受着新音乐的发展坚固地建立起来,也相信只有运用这新的创作方法才能建立中国新音乐坚固的基础,才能获得未来更大的胜利。

然而这并不是说中国新音乐就没有缺点,正相反,我们觉得它还有很重大的缺点,不过决不是如浅薄的技术论者所指摘的新音乐没有和声伴奏。固然,现在存在的中国新音乐大多数是没有伴奏的,我们却并不认为这是怎么严重的缺点,我们所说的缺点是由于另一事实构成的。

虽然中国新语文运动已经有了一年多的历史,各地方言也成立了好几个有系统的方案,可是新的音乐跟这伟大的语言运动没有好好地联系起来,所以新的语言运动已经打进了工厂,农村无数文盲

群众中,而新音乐依然只流行在学生,店员和少数已有较高教育的工农群众中,大多数说着江北话和别地方言的工农群众对于新音乐完全是陌生的,甚至于还有些疑惧。这将不仅是由于语言的不同所致成的,音乐本身和他们底生活形态的悬殊,也使他们彼此不能很快地熟悉;可是另一方面却看到有无数的工农群众依然是在一些为他们所熟悉的,有毒害的地方戏底音乐和小调的影响之下。因此,目前对于大多数工农群众,新音乐运动不能不把一大部分力量致力于整理,改编民歌的工作,不过我们更需要的还是用各地方言和各地特有的音乐方言制成的“民族形式、救亡内容”的新歌曲。我们不要忘了,如果新音乐不能走进大多数工农群众底生活中去,就决不能成为解放他们的武器,也决不能使他们成为民族解放运动的主要力量。可是如果我们的新音乐不能克服上述两个缺点,就决不能走进他们的生活中去,所以如果要使新音乐成为解放他们的武器,目前就必须从事于各地民歌的改编和“民族形式、救亡内容”的新歌曲之创制。

中国新音乐运动的兴起是随着新的电影文化之兴起而兴起的,几乎可以说不是自觉的,可是它已经一步一步地自觉地成长起来,现在已经完全脱离了电影而有了它底单独活动,这只要看近来各地唱歌运动的兴起,和歌曲作品数量的增加就可以明白了。当它随着大众参加了民族解放运动以后,更迅速地随着全国民众争取民族解放的战线一同强固起来了。

随着其他文艺部分共同负担着国防使命,新乐坛也提出了“国防音乐”的建立问题。国防音乐的提出,具体规定了新音乐在这一阶段中的主要课题,同时也决定地影响了它的进路。使它更坚定地参加民族解放运动的战斗。说是自它脱离电影以后,有意识地开始它自己底活动的一个起点,无疑地这是中国新音乐运动开始以后的一个

转变点。对于历史所留给新音乐的这一课题,新的歌曲作者马上提出了他们底一些作品;缺憾的是在理论方面没有广泛地展开更深的讨论。我们知道只有透彻地了解了一种理论以后,才能保证在实践中收得更大的效果,也唯有从事理论的研究和讨论,才能获得实践的正确指导,才能纠正实践中的错误。所以如果要建立起坚固的国防音乐阵线,还应当重新广泛地展开国防音乐之理论与实践的讨论。

前面我说过,“如果新音乐(目前尤其是国防音乐)不能走进工农群众生活中去,就决不能成为解放他们的武器,也决不能使他们成为民族解放运动的主要力量”。国防音乐决不会自己走进他们生活中去,这就需要许多传播的人和传播的唱歌队,以及无数工农商学兵妇女儿童唱歌队的组织者和指挥者。现在在少数大都市虽然有了一些能负担起这伟大的工作的传播者、唱歌队、指挥或组织者,但太少了。这必须每个不愿做亡国奴的、能够唱歌、有组织能力的人都来参加这工作,才能保证最后的胜利。

在整个世界新音乐运动中,中国新音乐运动也是主要的一环,虽然在音乐技术上落后得很远,但在民族解放运动实践中它已经毫无畏缩地负担了它应负的重担。从它底发生到现在,虽只有两年短促的历史,在这两年当中,已经显示了它伟大的才能,同时也选取了它未来的道路。从这里,我们坚决地相信,中国新音乐只有成为大众解放自己的武器,在反抗××帝国主义的侵略,争取民族的生存和独立的战斗中,才能获得它发展的前途,也只有在这样的发展路线中,才能克服一切反对势力——攻击和压迫——坚强地长成起来。

一九三六年七月四日

(原文发表《光明》1936年7月,1卷5期,上海。本文摘录自《新音乐运动论文集》哈尔滨,新中国书局发行1949年版)

【说明】

在新音乐运动发起两年后,吕骥此文回应了各种反对声音,明确提出新音乐是争取大众解放的武器,是反映大众生活、思想情感的重要手段,应承担起唤醒、教育、组织大众的使命。新音乐用写实主义的方法,明白易懂,节奏有力,应该打入工农群众的生活,使他们成为民族解放运动的主要力量。这一观点对后来的中国音乐、发展产生了深远的影响。

第九节 中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识 贺绿汀

【解题】

贺绿汀(1903—1999),湖南邵阳县(今邵东县)人,1923年入长沙岳云艺术学校,1926年参加湖南农民运动,1931年考入上海国立音专,主修作曲理论,师从黄自。1936年后从事电影配乐工作,抗战爆发后,赴前线宣传抗日,创作了《游击队歌》等。新中国成立后,长期担任上海音乐学院院长,中国音乐家协会副主席等要职,为中国音乐事业的发展作出了突出贡献。

要分析中国音乐界的现状,必须先理解各种社会阶层的人对于音乐的见解。先从劳动阶级说起吧:劳动阶级的人总是很可爱的,他们不知道音乐是什么,但是他们实在是最好的作曲家,他们的口头存在着千百年遗留下来的丰富的活的音乐遗产。(略)

小市民与一般知识分子以为音乐就是歌曲,比如京剧、昆曲、大鼓以至于《孟姜女》、《五更调》,都是用一种调门儿将故事用诗歌形式唱出来;他们根本否认音乐艺术本身可以独立存在。还有一个见解,就是以为这东西是那些公子哥儿吃饱饭没事作就干些这样的玩意。(略)

那些都市的“摩登人物”,可分为几种:一种就是上述的公子哥儿、小姐、太太们,(略)他们整天过着颓废、糜烂的生活,中国新起的这些淫荡歌曲以及外国的爵士音乐就是他们日常的功课,当然他们对于音乐的见解由此可想而知。另一种“摩登人物”,也许可以算是破落的小有产者吧,他们无以谋生,学会了这一套本领,到处播音,

弄得街头巷尾除了滩簧、京戏以外，就是这一类肉麻的、猫叫般的声音和一些杂乱无章的临时凑上去的伴奏声。

电影圈里的人对于音乐大概可分为两种看法，第一种是生意眼，他们觉得影片上需要音乐的地方就将唱片摆上去，不论是什么音乐都可以，等到一有了对白，唱片又从中切断了；至于歌曲呢，随便一首歌词加上阿拉伯数字就行。这种人对于音乐虽然不一定了解，可是他们这种看法，站在他们自己的立场看起来也有理由，他们觉得中国的听众本来就挺幼稚，分不出什么好歹，何必在这上面去费功夫呢？第二种是艺术眼，这一种电影制作家当然自以为是极懂音乐的人，他们将音乐分为 Classic 与 Jass 的两种，他们以为除了现在流行的美国式 Jass 音乐以外都算是 Classic，即古典派，所以如 Debussy, Ravel, Stravinsky, Schonberg 等近代作家，在他们看来都是古典派的，换言之即是些落后的音乐，在一九三六年的影片上决不能再有这些东西。假如要请你作一首歌的话，总要说“要 Jass 化一点”，“要 Jass 化一点”，“为什么？这样太 Classic！”

现在要谈到那些国粹主义者了。他们的意见是：中国是文明古国，是礼乐之邦，有几千年的历史，反而抛弃自己的音乐，让夷狄之音乱我中华，这岂不是亡国之兆吗？

还有一种洋音乐家，他们也许会弹一手好钢琴，会拉几支小提琴曲，或者会唱几段歌剧里面的咏叹调，便神气十足，藐视一切中国音乐，他们以为中国音乐根本就是代表堕落的、落后的民族音乐，这种人当然是以高等华人自居，对于音乐艺术的见解也是先入为主的观念论者，和上述的国粹论者没有两样。

以上所举示的人物的意见，除劳动阶级以外，都是些偏激的论调。我们虽然不能说全中国的人的见解都是如此，然究竟是代表了大多数人的意见。因为这种原因，更加上中国特殊的政治、经济及

社会的环境,音乐界的观点更加混乱。各种牛鬼蛇神都一齐在摇旗呐喊。

.....

近年来因为国难日深,社会情况一日紧张一日,有些爱好音乐的热血青年,与文化界救国运动者发生联系,编出许多关于爱国运动及社会运动的歌曲,为一般爱国大众所欢迎。这些歌曲在音乐方面固然和以前日本式歌曲差不多,而且在作曲技巧上许多地方都显得幼稚,甚至生硬。但是他们利用简单的民谣曲,鼓起民众爱国的热潮,从民族运动及社会运动的观点上看来,我们却不能否认他们的功绩。但是,这时候有许多人认为:这就是中国新兴音乐的突起,中国音乐可以从此走入一个革命的新阶段,这就未免过于夸张了。我们要晓得,一个新兴音乐运动的开始,绝不是偶然的,而且领导新兴运动的人,必须对于已有的音乐具有极其深刻的研究和修养,才能以新的立场加以客观的批判和扬弃,从而建立起他自己新的音乐文化。

(略)革命并不是将已有的完全革去,而是将旧的东西经过扬弃作用,再用新的办法、新的技巧去处理,用新的意识与热情去创造他自己新的艺术。像我们这些新兴的歌曲,事实上都是些短短的民谣,没有地位,也没有和声,曲体的结构也是散乱的。有一部分曲子与其说是音乐,不如说是一些配上了阿拉伯数字的革命诗歌或口号,和西洋音乐比较起来,至多只能算是对谱音乐以前的希腊罗马时代的音乐。

(略)虽然在社会的立场上讲,我们的民族的思想的进步也许远远超过 Beethoven 时代,但是从音乐文化本身看来,我们民众的理解力与古典派的 Beethoven 时代相差尚远。

(略)值得我们严重注意的却另外有两种人:一种是继续编写

淫荡歌曲的人与无线电播送淫荡歌曲的人,他们是变相的卖淫妇,专门以毒害社会为其能事。另一种就是一些无耻的音乐商人,口口声声提倡大众音乐,实际上却利用他们特殊的地位尽量贩卖下流的音乐以毒害中国大众。像这两种人,我们应当群起而攻之。

(略)一个成功的艺术家,必须有极其敏锐的感觉,对于客观的现实所给予的一切刺激必须能有极其迅速而正确的反应;他的感情必须极其热烈丰富,对于一切事的分析、观察必须极其正确精密而具有超人的理解力,不惟对当时社会政治情况有深入的认识,而且其本人的社会生活亦须丰富,然后他的作品不致过于空虚。除此以外,他必须有成熟的技巧,超人的组织力,然后可以满意地创造出他的艺术品来。

最后关于 Jass 音乐与中国音乐两个问题,我们也略加讨论。Jass 音乐本来是黑人音乐,在节奏及乐器配合上有它的特点,但是它已被投机的流行音乐创作者所利用,它已成为一种纸醉金迷的音乐了。它所活动的地方是跳舞厅、酒吧间、咖啡馆。假如中国人采取它作为大众化音乐的基础,无异教中国人学下流。

关于中国音乐的问题,最好可以拿中国画来作比拟,比如中国画重线条,西洋画重色彩。中国音乐重曲调(Melody),西洋音乐重和声。中国音乐确实是有它的特点,也像中国画一样;可是中国音乐一直到现在还是没有有一个有系统的科学化的研究,所以到现在还是停留在单音音乐的阶段,没有向前走出一大步。

中国音乐在各特殊民族音乐中确实是足以代表东方民族色彩的最出色的民族音乐。这是须待我们来发掘的一个宝藏,我们尽可以利用西洋一切作曲的技巧,创造出新的中国民族音乐而能在世界乐坛上放一异彩。我的意思并不是一种狭隘的民族主义,而是说在

世界音乐的园地里,这里还有一个尚未发掘的宝藏,有待我们的努力。

综合以上所讨论的问题,我们可以作一个结论:

第一,在当前民族危亡的时机,凡属参与作音乐运动的人都应该赶快起来,尽量创作许多极有力量而通俗的爱国歌曲,以鼓动民众的热情,向民族革命运动的道路迈进。

第二,在这时候,我们可借这个机会渐渐提高民众的音乐趣味,渐渐提高他们鉴赏音乐的能力,组织民众合唱队。此外,还可以将民众所熟悉的歌曲编成铜乐队的爱国进行曲,分发各军队及各铜管乐职业团体。

第三,搞音乐运动的人应该组织联合阵线,占领所有的播音台,驱逐以播送淫荡歌曲为业的播音团体和以贩卖毒害民众的音乐为业的音乐商人、音乐买办。

第四,中国音乐,有它的特殊性,我们应将它发扬光大,这并不是保存国粹,再搬一些老古董去骗骗人,而是将这有特殊性的东方音乐用新的方法和技巧、新的意识,发展到它最高的形式,而成为世界上极有价值的民族音乐之一。

第五,我们除了努力发展中国已有的音乐之外,应该和全世界音乐界发生联系,尽量有条件地接受一切进步的外来音乐文化。

新中国的青年音乐家们,大家努力吧,前途是有无限的光明在等着!

(《明星》半月刊 1936 年 10 月 1 日,第 6 卷 5、6 期合刊特大号)

【说明】

贺绿汀清醒地认识到中国有悠久而丰富的音乐宝藏,劳动阶级口头音乐是中国音乐遗产的一部分,他批评了小市民、一般知识分子、都市的“摩登

人物”的音乐生活。他批评了电影圈看待音乐的“生意眼”和“艺术眼”。他既反对国粹主义者,也反对“洋音乐家”、他主张将旧的东西经过扬弃,用新的方法、技巧去处理。他提出要用新的意识与热情去创造新的音乐,鼓舞民众的革命热情,提高民众的音乐趣味,发扬东方音乐的民族特性。

第十节 复兴国乐我见 萧友梅

【解题】

萧友梅(1884—1940),广东中山人,从小与孙中山相识。1906年经孙中山介绍在日本加入同盟会。1909年学成回国,1912年在孙中山临时大总统府任秘书,同年底公派到德国莱比锡音乐学院学习理论作曲和教育学。1916年获得博士学位,1920年回国任北京大学音乐研究会导师等职。1926年兼任北京国立艺术专门学校音乐系主任。1927年在上海创建国立音乐院,长期担任该院院长,创作了大量作品,编写了一批教材,撰写了很多理论著述,培养了大批音乐人才,为中国音乐的发展作出了杰出贡献。

一、对于“国乐”之认识

欲复兴国乐,须先彻底认识国乐之定义。普通人对于国乐之观念,以为凡用我国旧有之乐器及技术所表演之旧调,便是国乐,此种观念实属谬误,且足为复兴国乐之障碍。

音乐一经分析,便可看出三个因素:(一)音乐之内容,即思想,情绪与曲意等;(二)音乐之形式,即节奏、旋律,和音与曲体等;(三)音乐之演出,即乐器与演奏技术等。此三个因素之中,以第一个(音乐之内容)为最重要,盖须先有内容,然后始将其写成乐曲,此时第二个因素(音乐之形式)始有必要;乐曲既已写成,始能按谱表演,此时第三个因素(音乐之演出)始有必要。归根结蒂,音乐之生命乃寄托于其内容之上,形式为躯壳,演出则仅为所运用之工具而已。

凡物愈是在外,则愈易受外界之影响。音乐之三个因素之中,最易受外来之影响,且亦必须随时代潮流而改良者,为音乐之演出

(乐器与演奏技术)。我国现存各乐器中,属于本国固有者寥寥可数,其他如二胡、洋琴、琵琶、笛、胡琴、喇叭、唢呐、三弦等,皆先后自外国流入。国人利用之为演奏之工具,国乐之形式虽未免稍受影响,唯内容未曾因运用外来工具而蒙受损失,中国音乐用外国乐器演出,依然为中国音乐,且因此更为发达。而外来之工具因为中国人所运用,反而被视为中国乐器焉。

由上述历史之辩证,既可知音乐之生命绝对不寄系于音乐之形式及演出,而仅寄系于其内容,则可知国乐与非国乐之分,应以内容为唯一之标准也。

然则,何为国乐?曰:能表现现代中国人应有之时代精神,思想与情感者,便是中国国乐。国乐之要点在于此种精神、思想与情感。至于如何表现,应顺应时代与潮流,及音乐家个性之需要,不必限定用何种形式,何种乐器。音乐家应有使用工具之自由。或用固有乐器,如钟、磬、琴、瑟;或用前代由外国流入之笛、三弦、二胡、琵琶;或用现代由西洋输入之钢琴、提琴,皆无不可。在科学进步之今日,工具总多少带有国际性质,不必抱残守缺,固步自封。我有长处,固当保存之,发扬之;人有长处,亦当“迎头赶上”,工具只求其利,盖愈利则愈易于表现音乐之内容也。

国乐之定义已如上述。但现代中国人应有之精神、思想与情绪,究何如耶?曰:忠、孝、仁、爱、信、义、和平为中国人固有之德性;现值抗战复兴时代,对于敌人如何敌忾同仇,对于政府应如何拥护,对疆场壮士应如何振奋崇敬,对于受难同胞应如何爱护怜恤,凡此种种亦皆现代中国人应有之精神、思想与情绪也。须能将此种精神、思想与情绪表现于作品之中,始能称为中国国乐。若仅抄袭昔人残余之腔调及乐器,与中国之国运毫无关涉,则仅可名之为“旧乐”,不配称为“国乐”也。

二、对于改良乐器及整理旧乐意见

甲,对于改良乐器意见

乐器为工具,只求其精良利便,不必严分国界。现行之欧洲乐器已成为世界化之工具,演奏中国音乐用欧洲乐器,非独可能,且更利便(现戏班中已有人采用 violin),将来国乐改用欧洲工具为极合理之事。

我国现用之乐器之不及欧洲乐器,乃不容否认之事实。且举笛为例,我国之笛指洞有六,故仅有七音;且制造者不懂乐律与音响学原理,对于振动数,振动幅及泛音等一无所知,故六个指洞发音亦皆不准。试观欧洲近代之笛,指洞有二十余,能奏三均。各均皆有十二半音,且得数学之助,发音准确,非我国笛子所将能望其项背。欧洲之笛现虽渐臻完备,唯考其以往,亦甚简陋,与我国笛同,惟因数百年来逐渐改进,故有今日耳。吾国乐器历史悠远不亚他国,惜唐代以后即无进步,今欲复兴非迎头赶上不可。

迎头赶上之法如何?可作譬喻以释之。有问于工程师者曰:吾国交通器具向只有帆船骡车,比西洋落后,今欲赶上,须逐渐改进,由帆船骡车而轮船火车,而汽船汽车,经若干年后始制造飞船飞机乎?聪明之工程师答曰:不必重演历史,只须迎头赶上,直接采用飞船飞机可矣。此聪明之办法亦适用于改良乐器。我国音乐现即可直接采用二十一洞之 Böhm 式长笛,无须逐步演进,由六洞而八洞,由十洞而十二洞,经若干年代始达二十一洞也。其他各乐器亦然。

若有以我国乐器一经采用,即有丧失国粹为忧者,可以此譬喻释之:弓箭吾国固有之战器也,代表我国一部分文化,在战史上曾有重要之位置,当保存之固也;然能用以射敌人之飞机乎?即孺子

亦皆知非采用高射炮以代替之不可也。

反对我国音乐采用世界化之西洋乐器者尚有一理由,即西洋乐器价值不赀,漏卮堪虞也。然吾人既不能削足就履,亦不应因噎废食。积极之办法为自行仿制(上海广州等处已有国人自制钢琴,惜规模太小,一部分原料亦尚倚靠外国),最好能由政府派遣留学生若干人,出洋专攻各种乐器制造术,归国后即可积极制造,漏卮自不成问题矣。

乙,对于整理旧乐意见

考我国旧乐之丰富处,不在于理论乐律,亦不在于乐器与演奏技术,而在于词章与曲谱。历代词曲之种类繁多,头绪纷纭,且又时代悠远,记载不全,日渐湮没者,至为可惜。政府现既有整理之计划,甚望能于飭令各艺术学校团体各行致力外,并在研究院中延聘专家数人,使之专心整理,旧乐之浩繁不亚于国故,欲整理之非一二人之力短时间内所能为功。各艺校学生程度尚浅,教职员则皆有教育上之任务,无暇埋头钻研,非另有人专司其事不可;故对于延聘专家整理之提议,甚望能为政府采纳,付诸实施,则吾国音乐幸甚。

(《林钟》1939年6月)

【说明】

萧友梅认为国乐重在表现现代中国人的精神、思想与情感,包括忠、孝、仁、爱、信、义的德性和同仇敌忾的抗战精神,不受乐器和形式的限制,并提出整理中国的词章与曲谱,以作为国乐的素材。

附录： 课程标准

一、前 言

（一）课程性质与价值

课程性质：《中国历代乐论选》根据教学对象的专业和层次分级组织教学，可作为音乐学专业基础课程、音乐教育专业主干课程、艺术管理（音乐）专业基础课程。

课程价值：《中国历代乐论选》从较好的刊本及整理本中精选先秦至近代具有代表性、思辨性的音乐理论原文进行阐释、考证、辨析，以提高学生阅读、研习中国古代乐论文献的能力和融汇中西音乐文化的能力，对完善音乐人才的知识结构，提高其思辨能力具有重要意义。

（二）课程基本理念

《中国历代乐论选》引导学生细读典范的中国历代乐论作品，适当运用点、校、注等传统的治学方法，将乐论还原到特定的音乐背景与人文背景中，让学生理解其深刻内涵，实现传统乐论的现代转换，并与西方音乐理论进行对话，养成求真务实的优良学风。

（三）课程标准的设计思路

《中国历代乐论选》分两个阶段实施教学，一个阶段为一个学期，共一个学年。第一个学期主要内容为先秦、两汉乐论，让学生重点掌握阅读古代乐论的方法，通过字、词、句、篇的扎实训练，让学生形成较好的古汉语语感，重点是让学生读懂原文。第二学期为魏晋南北朝、隋唐五代、宋元、明清、近现代乐论，重点让学生获得运用古代乐论进行思辨的能力。

二、课 程 目 标

（一）知识

检索中国历代乐论史料的知识；

细读与理解中国历代乐论的知识；

考辨中国历代乐论的知识；

与中国历代乐论相关的音乐背景、文化背景和乐论家的知识；

中国历代乐论发展的知识。

（二）能力

正确理解中国历代乐论的能力；

深入挖掘中国乐论思想内涵的能力；

自觉运用中国乐论进行音乐创作、表演、研究和传播的能力；

运用中国乐论和西方乐论进行对话的能力。

（三）过程

识辨繁体字、通假字，掌握古代乐论中常用的专有名词和修辞；

将乐论置于特定的文本语境、音乐语境和文化语境中进行细读；

对乐论进行评析；

背诵经典的乐论作品；

在音乐创作、研究和传播中灵活运用中国乐论。

（四）方法

文本细读法：引导学生依照字、词、句、段、篇的顺序对乐论进行文本细读；

文化解读法：将古代文论还原到乐论家的思想体系和当时的音乐状况和文化生活之中进行理解；

讨论法：组织学生在某一范围内进行讨论；

辨析法：组织学生就中国乐论中有争议的重要观点进行辨析、辩论；

现代阐发法：引导学生对古代乐论进行科学的现代美学的阐发；

中外比较法：引导学生将乐论放到中国乐论发展史中、放到世界乐论思想中进行比较；

论文写作法：要求学生将平日学习、讨论中国古代乐论的心得写成一篇学期小论文和一篇学年论文。

（五）审美判断与价值观

本课程可以培养学生对中国传统音乐与传统文化的热爱,增强民族自豪感与自信心,促使学生自觉运用中国音乐艺术理论指导音乐创作、传播和交流,养成求真务实、传承创新的学风和搜练古今、极目天下的气象。

三、内容标准

（一）课程内容的级别界分

本科阶段:音乐学专业修完全三级,音乐教育专业修完第一、第二级,艺术管理专业修完第一级;

研究生阶段:侧重于第三级的研读与生发。

（二）课程内容分级与标准

第一级:

1. 掌握中国乐论的基本情况:儒家、道家、墨家、法家、杂家重要乐论,以及各个阶段的基本内容。

2. 理解重要的乐论范畴:乐而不淫、大音希声、乐由中出、乐者乐也、与民同乐、今之乐犹古之乐、非乐、声无哀乐等。

第二级:

1. 掌握中国历代乐论里先秦、两汉、魏晋南北朝、隋唐五代、宋元、明清、近现代各个时期的基本面貌与发展状况。

2. 掌握中国乐论“感觉与感知(声)——序化与象征(音)——礼乐制度(乐 yuè)——宇宙哲学(和)——生命体验(乐 lè)”的五层理论体系。

3. 了解中国乐论的音乐背景和文化背景,将中国乐论的产生和生发置于中国音乐的产生和传播中进行考察,将中国乐论的基本美学思想置于中国人文中进行考察。

第三级:

1. 对中国历代乐论的基本问题考辨。例如雅乐与俗乐、古乐与今乐、心音对应论、大音希声论、声无哀乐论、礼别异乐合同等。

2. 能运用中国乐论参与中西音乐文化的对话。将中国乐论的范畴、体

系、思想与西方乐论进行比较,形成普世性的音乐观念和全球化的学术视野。

3. 能自觉运用中国乐论参与现代艺术的创作和传播。从近现代中国乐论转型入手,探讨有民族特色的中国音乐走向世界的可能性与可行性,开展音乐批评,将有人文积淀、历史积淀与民族审美意蕴的音乐事业推向深入,推动民族音乐的发展。

四、实施建议

(一) 构建中国传统音乐教学体系

将“中国历代乐论选”、“中国历代音乐作品选”、“中国音乐美学范畴及其理论体系”、“中国音乐美学史”、“中国诗词歌曲选”、“中国音乐史料学”、“中国乐制史”、“中国音乐史”等课程纳入基础扎实、层次分明、互相补充的中国传统音乐教学体系。

(二) 课程资源的开发与利用

建立一个供学生学习该课程的网络资源平台;培养一支高素质的教师队伍;形成一整套行之有效的教学模式。

(三) 教学建议

本课程总课时量为 72 课时。

小班授课,理论课程的教学用小班,便于组织讨论,集中学生的精力,增强学生的思辨能力;

讨论与交流,按照新的学习力理论,学习的效果不在于老师水平的高低,而是取决于学生自己的参与程度,交流更有利于信息的传播与保存;

圆桌模式,这样能缓解学生的紧张情绪,更大地调动学生的参与积极性;

集中辨析与辩论,这样可以大大提高学生的思辨能力;

在第三级学习中尝试引入轮流导师制,让学生轮流做老师,直接指导一小节的课堂教学;

在笔试之外,可适当增加论文写作、研讨、实践写作、示范表演等考核

形式。

（四）教学评价

教师每节课后对学生在课堂上的讨论表现进行点评,每学期对学生的学期小论文和学年论文进行眉批、尾批和旁批,直接反馈给学生,指导学生改进学习。

学生每节课后对教师的教学内容,教学方法和教学效果即时反馈,以利于教师改进教学。

教师组织学生对同学的观点、发言进行评析,让学生在交流中获得启发与进步。

教师将平时考评结果向班主任和辅导员反馈。

开辟网络渠道,全面、客观、周知地展示教与学的成果。

本课程的网络博客地址为:

<http://blog.sina.com.cn/zhongguolidaiyuelunxuan>

(收入教育部人文社科研究规划基金项目、上海市教委科研创新重点项目《上海音乐学院专业音乐教育本科课程标准》,徐孟东主编、王瑞副主编,上海音乐学院出版社 2012 年版)

后 记

本书由杨赛统筹并撰写前言、后记、课程标准和第一章,杨和平撰写第二章,喻意志撰写第三章,孙晓辉撰写第四章,康瑞军主要撰写第五章,齐江主要撰写第六章,冯雷撰写第七章,黄虎撰写宋元明清唱论、戏曲音乐理论。全书由杨赛统稿,章瑜、黄瑞、易霜泉等协助做了大量校对工作。

本书是作为教材使用的,教师可以在此基础上再作一些取舍,结合自己的特长和学生的层次、特点、实际水平进行讲授。

在教学过程中,如果能发挥学生的主观能动性,激发学生的创新思维,引导学生根据书中的线索搜集、整理、分析中国历代音乐理论史料,提炼观点,开展讨论,则能取到事半功倍的效果。

我们很想写好这部教材,但要做到让自己完全满意,让读者满意,让教师、学生、研究者满意,却并不是那么容易。本书借鉴了前辈学者整理古籍的相关成果,囿于我们的水平,肯定有很多不完备的地方,恳请广大读者和专家们指正。

编 者

本书所选，多为经典名篇，以时代先后为序，共分七章。各章之首有导论，对乐论的时代背景、社会文化背景及社会文化思潮、音乐发展状况，作一概述；各篇之前有解题，介绍选篇的作者、出处、版本注译情况；各篇之后有注释以助阅读；最后有说明部分指出乐论之精神及其在中国音乐理论上的意义。只要读者细心阅读，自能理出一个中国音乐理论发展简史的轨迹，这也是《中国历代乐论选》精要之所在。

——复旦大学中文系教授 蒋 凡

扉页题签：曹 旭

ISBN 978-7-5675-7273-7



9 787567 572737 >

定价：54.00元

www.ecnupress.com.cn